

Comment le commoning peut-il faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ? Le cas d'un artist-run space

Laura Aufrère

▶ **To cite this version:**

Laura Aufrère. Comment le commoning peut-il faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ? Le cas d'un artist-run space. Sciences de l'Homme et Société. Université Sorbonne Naris Nord, 2023. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-04573262⟩

HAL Id: tel-04573262

https://hal.science/tel-04573262v1

Submitted on 13 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITÉ PARIS XIII – SORBONNE PARIS NORD

École doctorale Érasme

Comment le *commoning* peut-il faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ? Le cas d'un *artist-run space*

How can commoning help an infrastructure to emerge as a space for artistic professionalization ? The case of an artist-run space

---

THÈSE DE DOCTORAT
présentée par

Laura AUFRÈRE

Centre d'Économie de Paris Nord (UMR CNRS 7234-CEPN) – Labex ICCA

pour l'obtention du grade de
DOCTEUR EN SCIENCES DE GESTION

soutenue le 13 décembre 2023 devant le jury d'examen constitué de :

GERMAIN Olivier, Professeur, Université du Québec à Montréal, Rapporteur

PERRET Véronique, Professeure, Université Dauphine-PSL Paris, Rapportrice

BOUQUILLION Philippe, Professeur, Université Sorbonne Paris Nord, Examinateur

GUIBERT Gérôme, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle, Examinateur

MOUREAU Nathalie, Professeure, Université Paul Valéry Montpellier 3, Examinatrice

VERCHER-CHAPTAL Corinne, Professeure, Université Sorbonne Paris Nord, Directrice de thèse

EYNAUD Philippe, Professeur, IAE Paris-Sorbonne, Co-directeur de thèse

L’université Sorbonne Paris Nord n’entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses : ces opinions devront être considérées comme propres à leurs auteurs.

Cette thèse a été financée (2017-2020) et préparée au

Centre de recherche en économie et gestion de Paris Nord
(CEPN – UMR 7234 CNRS)
Université Sorbonne Paris Nord
Campus de Villetaneuse 99, avenue Jean-Baptiste
Clément
93430 Villetaneuse France
Téléphone : 33 (0)1 49 40 32 55 / 33 (0)1 49 40 35 27
Mail : cepn-secretariat[at]univ-paris13.fr
Site : https://cepn.univ-paris13.fr/

Elle a bénéficié d'un financement du Labex ICCA 2020-2021.

RÉSUMÉ

Les communs culturels émergent, dans les années 2000, en réaction à l'extension de la propriété intellectuelle. Les *commoners* défendent la culture libre qui s'organise via des communautés en ligne, et valorisent les pratiques en amateur contre le modèle de professionnalisation imposé par les industries culturelles et créatives. Parallèlement à ce mouvement, des professionnels du secteur artistique et culturel défendent une professionnalisation alternative, non marchande, organisée collectivement sur la base de principes auto-gestionnaires. Dès les années 1970, des communautés d'artistes revendiquent l'usage et la gestion autonome et collective de lieux intermédiaires et indépendants ou d'*artist-run spaces*. Ce qui rassemble ces lieux est la volonté des artistes de maîtriser des espaces de professionnalisation issus de l'auto-gestion.

Ces revendications professionnelles n'ont encore jamais été étudiées depuis la perspective des communs culturels, dont le mobile d'action se concentre à l'origine sur la libre circulation des œuvres et la promotion des pratiques artistiques en amateur. La thèse rapproche les modèles organisationnels défendus par les professionnels revendiquant leur indépendance du mouvement des communs culturels. Précisément, la thèse considère les référents déontologiques mobilisés par ces professionnels comme des éléments structurants des dynamiques de *commoning* dans le secteur artistique. Le cadre théorique de la thèse rapproche la théorie des communs du tournant spatial en sciences de gestion et des *studio studies* pour étudier comment des artistes organisent collectivement des espaces de création au service d'une professionnalisation alternative, en marge de celle pilotée par le marché de l'art et/ou les institutions publiques.

La thèse s'appuie sur l'étude monographique et longitudinale d'un collectif d'artistes (le Wonder) dont l'organisation évolue au rythme des occupations temporaires de bâtiments qui abritent leurs ateliers. La communauté étudiée cherche à organiser un usage du bâtiment de suffisamment longue durée pour permettre l'installation de moyens matériels professionnels spécialisés. Une infrastructure de professionnalisation émerge, comme ressource partagée, gérée collectivement, dont le fonctionnement peut être éclairé par la théorie des communs. Les résultats montrent comment les processus de *commoning* propres au collectif d'artistes constituent des dynamiques de professionnalisation qui intègrent des revendications déontologiques à travers la gestion d'une infrastructure culturelle. L'étude de la spatialisation du *commoning* de professionnalisation permet d'éclairer la diversité des pratiques qui constituent l'infrastructure au-delà des règles d'usage. La thèse apporte une contribution au champ des communs culturels, en offrant des éléments de compréhension relatifs à leur organisation dans une perspective de professionnalisation.

Mots clefs : communs culturels, *commoning*, professionnalisation, tournant spatial, *artist-run space*, lieux intermédiaires et indépendants

ABSTRACT

The cultural commons emerged in the 2000 s as a reaction to the extension of intellectual property. Commoners defend free culture organized via online communities, and promote amateur practices against the professionalization model imposed by the cultural and creative industries. Parallel to this movement, professionals in the artistic and cultural sector are defending an alternative, non-market professionalization, organized collectively on the basis of self-management principles. Since the 1970 s, communities of artists have been demanding the autonomous and collective use and management of intermediate and independent spaces, or artist-run spaces. What unites these spaces is the desire of artists to control spaces of professionalization based on self-management.

These professional demands have never before been studied from the perspective of the cultural commons, whose original motive for action focused on the free circulation of works and the promotion of amateur artistic practices. The thesis brings together the organizational models defended by professionals asserting their independence with the cultural commons movement. Specifically, the thesis considers the deontological referents mobilized by these professionals as structuring elements of commoning dynamics in the artistic sector. The theoretical framework of the thesis brings together the theory of the commons with the spatial turn in studies of organization and studio studies to analyze how artists collectively organize creative spaces in the service of an alternative professionalization, aside the one driven by the art market and/or public institutions.

The thesis is based on a monographic, longitudinal study of an artists' collective (the Wonder) whose organization evolves in step with the temporary occupancy of the buildings housing their studios. The community studied seeks to organize a sufficiently long-term use of the building to allow the installation of specialized professional equipment. An infrastructure of professionalization emerges, as a shared resource, managed collectively, whose operation can be illuminated by the theory of the commons. The results show how the commoning processes specific to the artists' collective constitute dynamics of professionalization that integrate deontological claims through the management of a cultural infrastructure. The study of the spatialization of the commoning of professionalization sheds light on the diversity of practices that constitute the infrastructure beyond the rules of use. The thesis makes a contribution to the field of cultural commons, offering elements of understanding relative to their organization in a professionalization perspective.

Key words : cultural commons, commoning, professionalization, spacial turn, *artist-run space*, independant venues

REMERCIEMENTS

Je remercie les membres du Jury, Olivier Germain, Véronique Perret, Philippe Bouqillion, Gérôme Guibert, et Nathalie Moureau pour avoir accepté d'en faire partie.

Je remercie vivement Corinne Vercher-Chaptal et Philippe Eynaud de m'avoir accompagnée tout au long de ce travail de thèse, d'avoir rendu possible cette formidable aventure et de l'avoir sans cesse enrichie.

Je remercie les membres du CEPN, son équipe administrative, et la communauté des doctorant·e·s qui savent prendre de soin de chacun·e.

Je remercie Alain Andrieu pour la relecture bénévole du manuscrit et pour ses encouragements.

Merci aux membres du Wonder pour m'avoir accueilli, pour l'ensemble de ce que nous avons partagé, pour avoir participé aux entretiens, et pour la générosité des échanges et des amitiés que nous avons nouées. Je remercie tout particulièrement à Albine, Antonin, Basile, Célia, Cédric, Charlotte, Eugénie, François, Guillaume, Jo, Karine, Louis, Marie, Marianne, Nelson, Nivine, Pierre, Printemps, Roy, et Thomas.

Merci à Salim Santa Lucia, qui a très généreusement mis son travail d'archive photographique du Wonder à disposition de ce travail de recherche. Sa contribution a été déterminante pour mener ce travail de thèse. La présentation de son travail peut-être consulté à l'adresse : salimsantalucia.com. Son travail d'Archives du Wonder peut être consulté à l'adresse suivante : salimsantalucia.com/archives-le-wonder.

Je remercie Lionel Maurel, pour les longues heures passer à discuter de ma thèse et de tout le reste, qui est immense.

Je remercie Ana Sofia Acosta Alvarado et Sara Zirari pour leur si chaleureuse présence amicale à mes côtés, et pour m'avoir aidé à cheminer.

Merci à tout·e·s les membres et l'équipe de l'Alliance Internationale des Éditeurs Indépendants pour leurs chaleureux encouragements. Merci à l'équipe de La Main de m'avoir facilité le travail et de m'avoir tenu la main dans les derniers moments d'écriture.

Je remercie ma famille et mes ami·e·s, dont le soutien m'a été indispensable pour aboutir. Je remercie tout particulièrement Gaëlle, Camille, Maha et Thomas, Cyriel, Baptiste, Mélanie, Anaïs, Camille et Antoine, et Samy.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ....4
ABSTRACT....5
REMERCIEMENTS....6
INDEX DES TABLEAUX....10
INDEX DES ILLUSTRATIONS....11
NOTE RELATIVE À LA RÉDACTION, LA TRADUCTION ET L'ORGANISATION DES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES....15
LISTE DES ABRÉVIATIONS....16
INTRODUCTION....17
L'ORGANISATION COLLECTIVE DES ESPACES DE CRÉATION....17
LES COLLECTIFS D'ARTISTES ET LES ENJEUX DE PROFESSIONNALISATION....19
L'OCCUPATION TEMPORAIRE DANS LA DYNAMIQUE DE RENOUVELLEMENT URBAIN 21
EXPOSITION DU PLAN....23
PARTIE I – CADRE THÉORIQUE....26
CHAPITRE I – LES COMMUNS CULTURELS À LA CROISÉE DES NOUVEAUX COMMUNS ET DU *COMMONING*....27
1.1. CONCEVOIR LA RESSOURCE DES COMMUNS COMME UN RAPPORT SOCIAL....28
1.1.1. Le cheminement théorique de la propriété des biens collectifs à l'organisation d'une ressource en commun....30
1.1.2. L'ouverture sur une perspective constructiviste à partir des communs informationnels et des nouveaux communs....34
1.2. LE *COMMONING* COMME PROCESSUS ORGANISANT DES COMMUNS CULTURELS. 48
1.2.1 Le *commoning* comme processus de production collective des communs culturels 48
1.2.2. Le *commoning*, un paradigme délibératif en faveur de la diversité organisationnelle des communs culturels....53
a) Le commoning *comme approche constructiviste et processuelle....53*
b) Perspectives de développements théoriques pour la prise en compte de la professionnalisation comme dynamique de commoning*....59*
CONCLUSION....67
CHAPITRE II – IDENTIFIER LA DIMENSION SPATIALE DES COMMUNS CULTURELS....68
2.1. RAPPROCHER LE TOURNANT SPATIAL DE LA NOTION DE *COMMONING*....69
2.1.1. Les apports épistémologiques portés par le tournant spatial....69
2.1.2. Les apports du tournant spatial aux approches processuelles et à la socio-matérialité des communs....81
2.2. MOBILISER LE TOURNANT SPATIAL POUR ANALYSER LES COMMUNS COMME ESPACES DE PRATIQUES....91
2.2.1. Rapprocher la production de l'espace et des communs....91
2.2.2. L'espace relationnel et le hasard de l'espace pour penser la multiplicité au sein des communs....105
CONCLUSION....117

CHAPITRE III – L'ATELIER COMME ESPACE DE PROFESSIONNALISATION ARTISTIQUE, UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE.....118
3.1. L'ATELIER COMME ESPACE DE PRODUCTION, D'EXPOSITION ET D'AFFIRMATION IDENTITAIRE.....119
3.1.1. L'atelier, d'un espace de production à un espace de recherche.....121
3.1.2. L'héritage épistémologique des (non)-lieux du savoir.....125
3.1.3. L'atelier mythique, refuge de la recherche artistique savante.....130
3.2. UNE PROFESSIONNALISATION ARTISTIQUE : ENTRE AUTONOMIE DISCIPLINAIRE ET AFFIRMATION D'UNE PROFESSIONNALITÉ.....135
3.2.1. L'autonomie des disciplines artistiques, un enjeu épistémologique au cœur de la professionnalisation.....135
3.2.2. Les déterminants incertains de la professionnalisation artistique : un enjeu de professionnalité.....143
3.3. UNE PROFESSIONNALISATION DEPUIS L'ATELIER : DU MYTHE DE L'ISOLEMENT À LA MISE EN SCÈNE DE L'ESPACE DE PRODUCTION.....147
3.3.1 Du maître à l'artiste moderne, l'émergence de l'artiste individuel et sa mise en scène.....147
3.3.2 Les avants-gardes entre rupture et continuité de l'atelier : les mouvements « post-studio » et « post-post-studio ».....153
3.3.3. Enrichir la notion de professionnalisation alternative à l'ère « post-post-studio » 165
CONCLUSION.....172
IV. LES *ARTIST-RUN SPACES*, ESPACES D'UNE PROFESSIONNALISATION ALTERNATIVE.....173
4.1. LES LIEUX GÉRÉS PAR LES ARTISTES DANS LA DYNAMIQUE DE PROFESSIONNALISATION ARTISTIQUE.....174
4.1.1. Des « friches culturelles » aux lieux intermédiaires et indépendants.....174
4.1.2. Les *artist-run spaces*.....187
4.2. DES MODALITÉS D'ORGANISATION COLLECTIVES QUI PEUVENT ÊTRE ANALYSÉES PAR LE *COMMONING*.....201
4.2.1. Une gestion de l'espace autorisant la co-existence de processus de recherche et de production, d'exposition et d'habitation.....202
a) Principes généraux de fonctionnement.....202
b) Organisation de l'espace et du bâtiment.....203
c) L'organisation du travail.....205
4.2.2. Les enjeux de la gouvernance collective.....208
CONCLUSION.....215
CHAPITRE V – ÉTUDIER LES *ARTIST-RUN SPACES* COMME DES COMMUNS CULTURELS D'INFRASTRUCTURE.....216
5.1. APPRÉHENDER LA DIMENSION INFRASTRUCTURELLE DES ARS.....217
5.1.1. les fonctions des infrastructures culturelles.....217
5.1.2. Les *artist-run spaces* : des espaces d'expérimentation organisés par et pour les artistes.....221
5.1.3. Les *artist-run spaces* en tant qu'infrastructures culturelles alternatives.....231
5.2. LA SPATIALISATION DES DYNAMIQUES DE *COMMONING* AU SEIN DES *ARTIST-RUN SPACES*.....234
5.2.1. Les ARS comme espaces de pratiques artistiques.....234
5.2.2. la conception hétérogène.....242

5.2.3. la mise en récit....245
5.2.4. La flexibilité interprétative....247
CONCLUSION....251
CONCLUSION DES CHAPITRES THÉORIQUES....252
PARTIE II – ANALYSE INTERPRÉTATIVE DU CAS D'UN *ARTIST-RUN SPACE*....255
CHAPITRE VI – DÉMARCHE DE RECHERCHE....256
6.1 POSITIONNEMENT ÉPISTÉMOLOGIQUE DE LA RECHERCHE....256
6.1.1. Un paradigme épistémologique constructiviste....256
6.1.2. Une méthodologie qualitative et compréhensive....259
6.2 DESIGN DE LA RECHERCHE....260
6.2.1. L'émergence longue d'un objet de recherche....260
6.2.2. Le choix progressif d'une étude de cas longitudinale....263
6.2.3. Récolte des données....270
6.2.4. L'analyse....273
CHAPITRE VII – ÉTUDE DE CAS MONOGRAPHIQUE LONGITUDINALE D'UN *ARTIST-RUN SPACE* 279
LE POINT G, À PARIS | 2012/2013 : « OUVRIR » UN LIEU ET AMÉNAGER DES ESPACES POUR UN USAGE TEMPORAIRE ET ÉVÈNEMENTIEL....280
Synthèse du Point G....283
SITE 1 – LE WONDER, À SAINT-OUEN | 2013/2016 : AMÉNAGER DES ESPACES DE PRATIQUES ARTISTIQUES....284
Réparation du site et processus d'installation – octobre 2013....284
Structuration des fonctions de gestion, de coordination et de communication....288
Annonces de fermeture et organisation des fêtes d'ouverture....289
Recherche d'un nouveau lieu et constitution d'une nouvelle équipe....299
Synthèse du Wonder – Saint-Ouen....305
SITE 2 – LE WONDER/LIEBERT, À BAGNOLET | 2017/2019 : RECONSTITUER DES ESPACES COLLECTIFS, RECOMPOSER UNE COMMUNAUTÉ, FORGER UNE IDENTITÉ. .308
Réparer et préparer le bâtiment pour l'accueil de résident·e·s....308
Ouvrir les ateliers aux résident·e·s et au public....312
Mise en récit et spatialisation/organisation du Wonder/Liebert....314
Une dynamique de professionnalisation qui met l'accent sur la participation et l'expérimentation....319
L'élaboration d'un modèle d'économique substantive....322
La structuration de la gouvernance et l'accueil des résident·e·s....325
Expérimentations autour de l'identité du lieu....336
Le *commoning* émergent d'une communauté professionnelle....345
Le départ d'Antoine....350
Les forces de la communauté aux prises avec les faiblesses de la gouvernance....353
La longue recherche d'un nouveau bâtiment....361
« Mélofé », l'expérience d'une organisation inclusive des résident·e·s....366
Réunion générale de bilan et débats sur la gouvernance....377
Résidence de création à Montpellier : une expérience inédite du lieu hors les murs….381
Le changement de site, une opportunité de repenser les espaces....384
Synthèse du Wonder/Liebert....401
SITE 3 & 4 : L'ENJEU DE PÉRENNISATION DU LIEU ET DE CONSOLIDATION DE SA GOUVERNANCE....403
Site 3 – Le Wonder/Zénith, à Nanterre | 2019 – 2020....403
Site 4 – le Wonder/Fortin à Clichy | 2020 – 2022....423

Synthèse du Wonder/Zénith et du Wonder/Fortin....442
CHAPITRE VIII – RÉSULTATS ET DISCUSSION....444
8.1 APPRÉHENDER LE *COMMONING* COMME PROCESSUS DE PROFESSIONNALISATION 445
8.1.1. L'émergence d'un *commoning* comme processus de professionnalisation....446
8.1.2. Une dynamique de *commoning* susceptible de renouveler les principes de professionnalisation....453
8.1.3. Le *commoning* de professionnalisation comme assemblage composite d'une diversité de pratiques....461
8.2 LE *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION À LA CROISÉE DE LA PLANIFICATION ET DE L'USAGE EXPLORATOIRE DE L'ESPACE....464
8.2.1. Un *commoning* de professionnalisation qui articule usage planifiés et usages exploratoires de l'espace....465
8.2.2. L'émergence d'un lieu qui déborde l'infrastructure et son bâtiment....468
8.2.3. Un *commoning* de professionnalisation en résistance au morcellement de l'occupation temporaire....473
CONCLUSION....476
CONCLUSION GÉNÉRALE....478
SYNTHÈSE DU CADRE THÉORIQUE ET DE L'ÉTUDE DE CAS....478
CONTRIBUTIONS....480
Le *commoning* de professionnalisation, une forme d'organisation spécialisée d'infrastructure....480
La mise en œuvre spatialisée d'un commun d'infrastructure....482
Le *commoning* de professionnalisation comme processus d'apprentissage....482
LIMITES ET PERSPECTIVES DE RECHERCHES....483
ANNEXES....484
EXTRACTION DU QUESTIONNAIRE « PÉRENNISATION DU WONDER », SEPTEMBRE 2022, WONDER/FORTIN....485
BIBLIOGRAPHIE....490
EXTRAITS ORIGINAUX DES CITATIONS....511

INDEX DES TABLEAUX

Organisation « en commun », « pour le commun », « du commun », Fournier, 2013....56
Question de recherche principale et sous-questions....254
Grille thématique des entretiens exploratoires pour le compte de la FRAAP....264
Entretiens individuels au sein des associations d'artistes plasticiens membres de la FRAAP 265
Liste des entretiens avec les résident·e·s du DOC !....269
Tableau des données liées à la participation aux réunions....276

Données secondaires extraites des éléments de communication fabriqués pour les Opéras. .277
Données secondaires extraites des éléments de documentation produits par et partagés entre les résident·e·s.....277

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Graphique précisant le découpage de la ressource en éléments distincts, Hess et Ostrom, 2007, p.65.....38
Modelisation de la spatialité du commoning.....90
Modélisation initiale de l'organisation des communs culturels.....271
Tableau des données liées à la participation aux réunions.....276
Données secondaires extraites des éléments de communication fabriqués pour les Opéras. .277
Données secondaires extraites des éléments de documentation produits par et partagés entre les résident·e·s.....277
Façade du bâtiment Wonder/Liebert.....308
Schéma du découpage de l'espaces par activité – Wonder/Liebert.....317
Terrasse du Wonder/Liebert avec son enseigne.....330
Cuisine collective du Wonder/Liebert.....331
Salon de tatouage du Wonder/Liebert.....331
Galerie type « white cube » au Wonder/Liebert.....332
Machine d'impression professionnelle, pôle image, Wonder/Liebert.....332
Etabli individuel dans l'atelier bois métal, Wonder/Liebert.....333
Atelier collectif bois et métal, Wonder/Liebert.....333
Occupation de l'espace dans l'atelier bois métal, Wonde/Liebert.....334
Diversité des pratiques de recherche en atelier partagé.....334
Studio son aménagé, Wonder/Liebert.....335
Espace stock, Wonder/Liebert.....335
Présentation des œuvres plantées dans le parking du Wonder/Liebert.....342
Présentation de la fonderie sur le parking du Wonder/Liebert.....342
Échanges de pratiques entre pairs autour de la forge, Wonder/Liebert 1/2.....343
Échanges de pratiques entre pairs autour de la forge, Wonder/Liebert 2/2.....343
Utilisation de la forge, Wonder/Liebert 1/2.....344
Utilisation de la forge, Wonder/Liebert 2/2.....344
Réunion du mardi, Wonder/Liebert.....348
Extrait de présentation du Wonder/Liebert, répartition des activités.....362

Extrait du dossier de présentation du Wonder/Liebert, présentation du lieu.....362
Travail sur plan pour organiser l'Opéra Mélofé.....368
Peinture du parking par les résident.e.s pour l'Opéra Mélofé 1/4.....369
Peinture du parking par les résident.e.s pour l'Opéra Mélofé 2/4.....369
Peinture du parking par les résident.e.s pour l'Opéra Mélofé 3/4.....370
Peinture du parking par les résident.e.s pour l'Opéra Mélofé 4/4.....370
Intérieur des voitures personnages de l'Opéra Mélofé, 1/2.....371
Intérieur des voitures personnages de l'Opéra Mélofé, 2/2.....371
Balais des voitures personnages, Opéra Mélofé.....372
Sortie de résidence d'écriture organisée sous la forme d'une lecture dans l'atelier bois-métal, Wonder Liebert.....373
Installation temporaire du studio radio dans l'ascenseur, Wonder/Liebert.....374
Sculpture-tourne broche, Wonder/Liebert.....374
Illustration de l'organisation d'un bar pendant un Opéra.....375
Garage aménagé en atelier de peinture et résine.....376
Réunion générale de fin d'année, Wonder/Liebert.....377
Parking couvert des œuvres in situ.....380
Matériel sonnore en fabrication pour la diffusion des « Paroles gelées », Rabelais.....382
Atelier de fabrication papier à Montpellier.....382
Atelier bois et métal à Montpellier.....382
Réunion du mardi, travail sur une nouvelle installation.....384
Parking arraché, derniers mois d'occupation, Wonder/Liebert 1/2.....386
Parking arraché, derniers mois d'occupation, Wonder/Liebert 2/2.....386
Tableau de partage des besoins pour l'installation sur un nouveau site, Wonder/Liebert.....388
Tableau d'organisation de l'Opéra.....396
Célébration du dernier Opéra au Wonder/Liebert.....397
Réunion générale pour l'organisation du déménagement depuis le Wonder/Liebert.....399
Présentation de l'implantation du bâtiment dans la ville.....399
Présentation de la répartition des espaces dans le nouveau bâtiment, le Wonder Zénith, réunion générale au Wonder/Liebert.....400
Vue du Wonder/Zénith, devant les Tours Nuages.....403
Vue sur plan du Wonder/Zenith, 1/3.....404
Vue sur plan du Wonder/Zénith, 2/3.....404
Vue sur plan du Wonder/Zénith, 3/3.....404
Démontage du Wonder/Liebert.....406
Stockage des rebus et des matières premières, aménagement du Wonder/Zénith.....406

Participation des résident.e.s au nettoyage et à l’aménagement du Wonder/Zénith.....407
Réparation du toît du bâtiment du Wonder/Zénith.....408
Cuisine temporaire pendant l’aménagement du Wonder/Zénith.....409
Cuisine aménagée du Wonder/Zénith.....409
Organisation du tri dans la nouvelle cuisine du Wonder/Zénith.....410
Cour intérieure du Wonder/Zénith peinte.....411
Moment festif dans la cour du Wonder/Zénith.....411
Façade du Wonder/Zénith avec son enseigne, la nuit.....412
Studio bois et métal, Wonder/Zénith.....413
Aménagement de l’infrastructure générale du bâtiment.....414
Bureau de la coordination et de l’administration du lieu, Wonder/Zénith.....415
Illustration des « Portes Fermées », évènement d’accueil sur le nouveau lieu du Wonder/Zénith.....417
Quai de déchargement transformé en scène, Portes Fermées, Wonder/Zénith.....417
Pôle textile, Wonder/Zénith.....418
Illustration de la performance « Les Naufragés », confinement au Wonder/Zénith.....419
Travail d’assemblage des toiles pour la Montgolfière présentée à l’évènement de clôture du Wonder/Zénith.....420
Présentation du dispositif de la Montgolfière sur lequel plusieurs artistes ont travaillé en collaboration.....420
La montgolfière s’élance à l’évènement de clôture du Wonder/Zénith.....421
Exposition déambulatoire sur le toit du Wonder/Zénith, évènement de clôture.....421
Illustration d’une réunion de travail collective au Wonder/Zénith.....422
Façade du Wonder/Fortin.....423
Illustration de l’aménagement au Wonder/Fortin.....424
Démontage des parois, Wonder/Zénith 1/2.....425
Démontage des parois, Wonder/Zénith 2/2.....425
Mise en palette des éléments d’aménagement pour les déplacer dans le nouveau lieu.....426
Recomposition des espaces au Wonder/Fortin.....426
Installation de la mezzanine, Wonder/Fortin.....427
Installation de l’escalier menant à la mezzanine, Wonder/Fortin.....427
Palettes des résident.e.s.....428
Tableau d’organisation des tâches d’aménagement.....428
Réaménagement de la cuisine au Wonder/Fortin.....429
Organisation collective d’une nouvelle exposition au Wonder/Fortin.....429
Organisation d’un temps de cuisine collective, Wonder/Fortin.....430

Réunion d’organisation au sein de la grande salle polyvalente.....430
Préparation culinaire collective en vue d’un évènement.....431
Captation en direct d’un évènement par le pôle radio, Wonder/Fortin.....432
Vue sur la grande salle polyvalente lors de la Nuit Blanche.....432
Dj set dans la salle polyvalente, Wonder/Fortin.....433
Projection dans la salle polyvalente, Wonder/Fortin.....433
Exposition en sous-sol, Wonder/Fortin.....434
Club organisé au sous-sol du Wonder/Fortin.....434
Pôle bois et métal, Wonder/Fortin.....435
Assemblée générale dans la salle polyvalente, Wonder/Fortin.....436
Plaquette de présentation du Wonder/Fortin.....437
Schéma de spatialisation du commoning de professionnalisation.....476
Graphique illustrant la répartition des résident·e·s par pôles.....485
Graphique illustrant la diversité des pratiques des résident·e·s à travers leur utilisation des différents pôles.....486
Graphique illustrant la participation des résident·e·s aux activités collectives du lieu.....487
Graphique illustrant les représentations qu’ont les résident·e·s du lieu.....488
Graphique illustrant le rôle du lieu dans le développement professionnel des résident·e·s depuis leur point de vue.....488
Graphique illustrant la dynamique de coopération entre résident·e·s en nombre.....489
Graphique illustrant la nature des coopérations entre résident·e·s.....489

NOTE RELATIVE À LA RÉDACTION, LA TRADUCTION ET L'ORGANISATION DES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

L'écriture inclusive a été mobilisée pour la rédaction de ce texte a minima des règles stabilisées.

Nous avons traduit certaines citations depuis l'anglais. La citation originale se situe en fin de manuscrit. Elle est indexée via la numérotation romaine qui accompagne sa version française.

Certaines citations sont issues de textes qui ont été consultés dans des formats numériques qui ne comportent pas de pagination. Lorsque c'est le cas, à la place du numéro de page, le chapitre, et si possible la sous-section ou le paragraphe, sont précisés.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ARS – *artist-run space*

DGCA – Direction générale de la création artistique du Ministère de la Culture

FRAAP – Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens

UFISC – Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles

INTRODUCTION

Dans le rapport « Lieu en commun. Des outils et des espaces de travail pour les arts visuels »[1] publié en 2019, Isabelle Mayaud fait l'inventaire des nombreuses dénominations qui coexistent aujourd'hui pour désigner les lieux collectifs organisés par les artistes pour les besoins de leurs pratiques. La profusion des dénominations renvoie à différentes perspectives :

> – organisationnelle : « collectifs d'artistes », « regroupements et rassemblements d'artistes », « communautés artistiques », « centres d'artistes autogérés », « artists-run spaces », « communautés artistiques » ;
>
> – juridique et statutaire : « squats », « galeries associatives » ;
>
> – sectorielle et socio-géographique, liée au positionnement hybride du lieu : « espaces-projets », « nouveaux territoires de l'art », « lieux intermédiaires », « Tiers « espaces alternatifs » ;
>
> – technique et architecturale : « friches culturelles ».

Dans notre thèse, nous identifions trois caractéristiques transversales aux différentes dénominations des lieux gérés par les artistes : leur nature collective, le caractère professionnel des pratiques qui s'y déploient et l'importance de la dimension spatiale.

L'ORGANISATION COLLECTIVE DES ESPACES DE CRÉATION

L'organisation collective de la production artistique interroge la place de l'art, entre autonomie et hétéronomie :

> « Dans un contexte où une importance croissante est accordée au processus de production artistique au détriment de son produit, les rares investigations critiques autour du collectif d'artistes proprement dit ne manquent pas de mettre en scène de manière récurrente l'antagonisme des conceptions stratégiques (ou éthiques) et purement esthétiques ou formalistes de l'art. […] la simple éthique qui impose le renoncement à une signature personnelle ne saurait désormais suffire à établir une quelconque légitimité artistique. La question du collectif nous conduit alors à réactiver celle de l'évaluation critique de l'œuvre dans son rapport au réel : au fond, ce n'est pas tant la question de la genèse auctoriale de l'œuvre, mais plutôt la dialectique de l'autonomie et de l'hétéronomie de l'art, et la capacité d'une certaine création contemporaine collective à la penser *in concreto*, qui resurgit à la faveur de l'analyse historique et critique du collectif d'artistes. » (Gross, 2016, p.42)

1 Ce rapport a été travaillé dans le cadre d'une commande de la Direction générale de la création artistique du Ministère de la Culture (DGCA) qui l'a financé, et soutenu par la Fédération des réseaux et associations d'artistes plasticiens (FRAAP).

La question de l'autonomie de l'art s'interprète à différents niveaux et selon différentes acceptions (Pacouret & Hauchecorne, 2019). Ainsi, la théorie des champs s'intéresse à l'autonomie institutionnelle de l'art. Elle pointe des logiques de fonctionnement propres à l'art qui le différencient des champs religieux, scientifique, économique ou encore politique. Le champ autonome de l'art peut également être considéré depuis les logiques internes – notamment professionnelle – d'un groupe –, il renvoie alors à « *l'apparition d'un groupe spécialisé dans la production des biens en question ; la constitution d'instances de consécration spécifiques ; la formation d'un marché des biens symboliques (Bourdieu 1971)* » (idem, §9). La notion d'autonomie de l'art est enfin mobilisée pour analyser les relations entre les champs culturels nationaux et internationaux, ou encore dans la perspective d'une analyse interne des œuvres considérées. Mais la notion même d'autonomie, concernant l'art, fait aussi l'objet d'une remise en cause, en particulier par les *Sciences & Technology Studies*. Ce courant porte une critique de ce qu'il considère comme un mythe, celui de l'autonomie des activités intellectuelles, artistiques et scientifiques au sens large, en éclairant les processus sociaux qui les produisent.

La forme organisationnelle du « collectif d'artistes » nourrit ces questionnements. Le numéro spécial d'*artpress* paru en 2016 – « la création à plusieurs. Duo, collectifs, et plus si affinité » – en témoigne.

Les pratiques artistiques collectives interrogent les conditions d'auctorialité[2] et font émerger des formes de professionnalisation diverses ainsi que des esthétiques typiques. Elles imposent la dimension affinitaire, parfois éthique et politique, comme élément central des relations professionnelles. En somme, après plus d'un siècle de commentaires à son sujet, le collectif d'artistes contemporain continue d'être conçu comme une forme en décalage dans la professionnalisation artistique, et qui appelle à en renouveler la conception.

« *Il est frappant de constater que les regroupements d'artistes mettent en œuvre des activités dont le sens excède le seul domaine artistique* » souligne Véronique Goudinoux (2016, p.9). La dimension socio-économique de l'activité revêt une importance au moins égale à la question esthétique, et l'infiltre parfois. Les collectifs artistiques contemporains introduisent des exigences éthiques au sein du travail artistique, et ils traduisent – avec plus ou moins de succès – dans leur gouvernance les idéaux démocratiques et d'autonomie associée à la critique institutionnelle, etc.

Pour Goudinoux, les collectifs contemporains interrogent ainsi d'une manière inédite l'hétéronomie du champ de l'art :

« Comme hier mais différemment, les associations d'artistes aujourd'hui fabriquent de nouveaux modes de sociabilité et de nouvelles pratiques. Parmi ces dernières, l'une ne relève pas d'activités plastiques mais plutôt, à l'instar du jeu ou de la fête, d'une pratique plus largement anthropologique, celle de la conversation qui, dans les associations contemporaines d'artistes, semble revêtir une fonction qu'on pourrait dire productive, un peu comme la fête au Bahaus. […]

2 La notion d'auctorialité désigne le rapport qui s'établit entre l'auteur·ice et son œuvre. Pour une histoire synthétique depuis la littérature et la philosophie, voir notamment Neeman, E., & Clivaz, C. (2012). Culture numérique et auctorialité : Réflexions sur un bouleversement. A contrario, 17(1), 3-36. https://doi.org/10.3917/aco.121.0003

> Au fond on pourrait poser l'hypothèse que cette place donnée au dialogue, à la discussion et à la conversation – toutes activités non égales par ailleurs – indique un autre enjeu de notre temps : être capable de passer d'une parole familière, privée, celle de la conversation, à une autre, construite par le dialogue et par le débat, s'élevant dans l'espace public ; d'une certaine manière, permettre à certains de faire entendre leur voix dans cet espace public, à certaines également, tant il est frappant de constater la place prise aujourd'hui par les femmes dans les duos, les collectifs d'artistes ou les pratique de co-création » (Goudinoux, p.11-12).

La notion de collectif artistique n'interroge pas seulement le travail créateur, il concerne également l'organisation collective des conditions matérielles de la production artistique (Marguin, 2019). La notion de collectif d'artistes permet ainsi de déporter la question du collectif depuis la création collective vers la gestion collective d'espaces de création.

C'est en ce sens que les collectifs d'artistes sont au cœur de notre thèse en sciences de gestion. Il ne s'agit pas ici d'analyser les spécificités d'un travail de création collective, mais d'étudier comment des artistes organisent collectivement des espaces de création, au service d'une professionnalisation alternative, en marge de celle pilotée par le marché de l'art et/ou les institutions publiques.

LES COLLECTIFS D'ARTISTES ET LES ENJEUX DE PROFESSIONNALISATION

Les espaces de production et de monstration gérés par les artistes s'inscrivent dans une histoire longue. Elle témoigne de l'importance de ces lieux pour la professionnalisation des artistes. Très majoritairement sous forme associative (loi 1901), ils sont organisés par et pour les artistes qui en animent la gouvernance sur des modèles plus ou moins proches de l'auto-gestion. Le rapport Mayaud (op. cit.) note une concentration de ces lieux dans les métropoles, une caractéristique structurelle qui se polarise dans le Grand Paris, en lien avec l'importante population des artistes vivant en Île-de-France. Les bâtiments réunissant le plus grand nombre d'artistes occupants permanents ont des surfaces entre 3 000 et 5 000 m².

Mayaud distinguent deux grandes catégories d'individus présentes dans ces lieux : le groupe des occupants et des occupantes, et le groupe des usagers et des usagères, les deux groupes pouvant se recouper. Le modèle économique de ces lieux repose sur des échanges économiques marchands et non-marchands. L'organisation collective des moyens de production n'oblitère pas la figure de l'artiste individuel mais qu'elle s'y articule. Le rapport insiste en particulier sur la dimension de recherche plastique et les facilitations de production permises grâce à la mutualisation des espaces, matériels. D'un lieu à l'autre on retrouve différentes caractéristiques dans l'organisation du travail : l'horizontalité, la faible – voire la non – division et la non hiérarchisation du travail « *qui rendent possible le développement d'autres types d'organisation du travail et de rapports sociaux entre les individus, à la marge des rapports marchands* » (Mayaud, 2019, p.52). En outre ces lieux jouent un rôle structurant dans la vie professionnelle des artistes qui en font partie : « Espaces de socialisation multidimensionnelle, ils contribuent à tisser des liens formels et informels entre les artistes et avec d'autres acteurs, généralement de passage, du monde de l'art notamment ». Ils jouent

également un rôle dans la formation des artistes et la transmission des savoir-faire. Enfin, ils sont fortement ancrés localement et peuvent jouer un rôle de médiation, « *sous certaines conditions (ils) peuvent favoriser les échanges et les circulations entre des fractions de la population que tout sépare socialement* » (Mayaud, 2019, p.52). Ces caractéristiques contribuent à la dimension déontologique propre à la professionnalisation que permettent ces lieux.

Les espaces artistiques gérés collectivement par et pour les artistes présentent des caractéristiques essentielles susceptibles d'en faire des communs (Ostrom, 1990) : on y trouve une communauté qui organise et gère des espaces partagés de création, sur un mode autogestionnaire, indépendant du marché et de l'Etat et selon des règles délibérées par la communauté artistique du lieu. Au départ fondée sur une approche essentialiste de la ressource, la théorie des communs évolue dans les années 2000 lorsqu'Elinor Ostrom se rapproche de Charlotte Hess pour étudier de nouveaux communs, non fondés sur une ressource naturelle, tels les communs de la connaissance. Ces derniers sont caractérisés par la gestion collective de contenus informationnel. Ostrom et Hess théorisent les communs de la connaissance en distinguant les infrastructures, les contenus et les artefacts dans lesquels ils s'incarnent. C'est dans cette mouvance, et en reconnaissant que les ressources des communs sont liées aux dynamiques socio-politiques qui participent à les produire et les protéger des tentatives de privatisation – qualifiées d'enclosures dans la théorie des communs –, que se développent les communs culturels.

La littérature sur les communs culturels s'est concentrée sur les infrastructures qui gèrent essentiellement les contenus informatisés. Certains auteur·ice·s considèrent ainsi l'émergence des communs culturels à l'aune de la constitution des *creative commons* (Pélissier, 2017). Leur mise en œuvre a largement ouvert aux pratiques en amateur à partir d'une critique de l'extension de la propriété intellectuelle dans le second mouvement des enclosures (Boyle, 2003). Dans une autre perspective, la littérature sur les communs culturels s'est penchée sur la gestion des œuvres conçues comme des stocks, considérant les contributions des artistes comme des flux à même d'entretenir ce stock (Bertacchini et al, 2012). Le cas des communautés d'artistes qui gèrent collectivement une infrastructure de production artistique dans une logique de professionnalisation n'a pas encore fait l'objet d'une étude spécifique depuis la perspective des communs, y compris culturels. Pourtant, ces caractéristiques nous conduisent à mobiliser l'approche des communs pour analyser les modalités de gestion collective établies par les artistes pour organiser ces lieux de professionnalisation. Les communs sont conçus comme des ressources initiées par une communauté qui se dote de règles de gouvernance à même de garantir leur entretien autant que la pérennité de l'organisation collective (Ostrom, 1990 ; Coriat, 2017). L'intérêt d'une approche par la théorie des communs réside dans l'analyse fine des rapports sociaux qui s'établissent entre la communauté et sa ressource de référence. La dimension économique n'est pas absente de la théorie des communs, comme l'illustre les nombreuses études de cas qui ont fondé les travaux d'Elinor Ostrom sur la gestion collective des ressources halieutiques par les pêcheurs, des pâturages par les éleveurs, etc. Cependant, la dimension professionnelle de ces pratiques n'est pas nécessairement placée au centre des développements théoriques. La thèse vise précisément à éclairer la dynamique de professionnalisation permise par la constitution d'un commun culturel à partir de l'organisation collective d'espaces professionnels partagés. Ces

dynamiques organisationnelles, sur lesquelles la thèse met la focale, renvoient à la notion de *commoning*. Elle a trait au processus organisationnel collectif, réflexif et porteur de références éthiques (Linebaugh, 2008) qui concourt à l'émergence et au maintien des communs. Le *commoning* ne renvoie pas à un phénomène monolithique. Fournier identifie ainsi trois types de *commoning* (Fournier, 2013) : l'organisation « en communs » (qui renvoie à l'allocation des ressources communes pour les usages individuels des *commoners*), l'organisation « du commun » (qui désigne la production collective des ressources), et l'organisation « pour le commun » (qui inclue l'usage collectif des ressources). La notion de *commoning* complète cette approche en mettant l'accent sur les dynamiques organisationnelles de la communauté, ce qui permet de comprendre la ressource comme le résultat d'un processus de production. Linebaugh, premier auteur à faire émerger la notion, propose ainsi de penser les communs depuis l'ensemble des actions collectives qui les font émerger, plutôt que depuis une notion de ressource figée. De plus, les évolutions théoriques autorisent des distinctions entre les communs considérés. Les travaux de Charlotte Hess et Elinor Ostrom (2001, 2007) permettent en particulier de considérer les communs de connaissances – qui gèrent des ressources informationnelles – en distinguant les contenus, les artefacts qui les incarnent, et les infrastructures qui les organisent. Les nouveaux communs, ainsi nommés par Charlotte Hess, concernent enfin toutes les ressources que les communautés réclament comme étant nécessaires à l'exercice d'un droit fondamental, ou comme indispensable au fonctionnement équitable de la société.

Si la perspective du – ou des – *commoning* est précieuse pour l'étude des collectifs artistiques, elle ne suffit pas pour saisir une dimension qui leur est essentielle : la spatialisation de ces dynamiques de professionnalisation, qui constitue un élément clef pour la compréhension de ces lieux.

L'OCCUPATION TEMPORAIRE DANS LA DYNAMIQUE DE RENOUVELLEMENT URBAIN

Mayaud souligne dans son rapport la précarité certaine des lieux gérés par les artistes. Les durées d'occupation peuvent être très courtes, et parfois incertaines, conduisant à des déménagements contraints. Les occupations sous forme locative, payantes ou à titre gracieux, sont majoritaires (location 41 % ; logement moyennant une cotisation et/ou le paiement des charges 15 % ; logement gratuit 11 %), les bailleurs des collectifs sont le plus souvent des propriétaires privés et les communes (35 % une commune, 31 % un bailleur privé individuel, 20 % un bailleur privé collectif : association, entreprise, etc).

L'organisation de projets sur le mode de l'occupation temporaire à dimension culturelle est devenue, en 10 ans, une forme d'urbanisation prisée et médiatisée (Pinard & Morteau, 2020). Ce mode de production urbain correspond aux phases de « rénovation » de la ville, impliquant en miroir une idée de son obsolescence, par touche ou par quartiers entiers. Les projets sont mobilisés aux services d'une valorisation des méthodes innovantes, mais sans répondre nécessairement aux besoins des personnes présentes sur le territoire. Ces activités s'incarnent dans des « *lieux de fête, de création, de travail, d'hébergement d'urgence ou encore*

d'expérimentation urbaine, les fonctions de ces espaces sont extrêmement diverses » (Pinard & Morteau, 2020).

Dans ce contexte, les autrices soulignent le rôle grandissant d'une nouvelle catégorie de professionnels acteurs de l'occupation temporaire, « les entrepreneurs de méthode », qui opèrent comme intermédiaires entre les promoteurs immobiliers et les porteurs de projet en recherche d'espace. Le terme est issu des travaux de Nadia Arab et Elsa Vivant (2018), qui proposent une définition de leur rôle en lien et en tension avec l'intervention d'artistes, désignés comme des acteurs clefs de la dimension « innovante » de leur démarche d'intermédiation. L'enjeu pour les entrepreneurs de méthode est de mettre en marché l'occupation temporaire des bâtiments désaffectés en « suscitant la commande ». Les occupations temporaires sont ainsi présentées comme des façons innovantes de préfigurer les usages à venir des rénovations urbaines pérennes. Les entrepreneurs de méthode mobilisent alors l'intervention artistique comme élément stratégique d'une innovation méthodologique qui relève d'une instrumentalisation ambiguë. La logique s'appuie sur une histoire relativement longue des occupations d'artistes dans des bâtiments vacants, afin d'y organiser leurs espaces de travail (Henry, 2014a, 2014b). Or, la relation ville-profession artistique s'envisage, dans le cadre de ces partenariats, essentiellement à partir d'intervention des artistes dans l'espace public *via* des fonctions de décoration ou de médiation. Il est frappant de constater dans l'article d'Arab et Vivant (2018) que le cadre proposé par l'occupation temporaire pour la présence artistique la conçoit comme une intervention ad hoc au service de l'urbanisme temporaire lui-même. Les lieux organisés dans le cadre de l'urbanisme transitoire, notamment sous des formes diverses de « tiers-lieux », sont essentiellement « *pensés comme des évènements urbains offrant une expérience singulière mais éphémère d'un espace à un public large* » (Pinard & Vivant, 2017). La célébration des modèles festifs et de loisir des lieux installés par l'urbanisme transitoire tend à invisibiliser les contraintes fortes que ces modes d'occupation font peser sur les organisations et les personnes qui les animent.

La présence artistique revêt, pour les entrepreneurs de méthode, un caractère extra-ordinaire, au service du renouvellement des usages en tant que concept innovant. Il prend peu en compte les besoins en ateliers de travail pérenne des artistes résident·e·s du territoire, besoins auxquels ils tentent de répondre collectivement en s'installant dans les friches industrielles disponibles.

Pourtant, Mayaud (2019) souligne l'importance des espaces de production organisés par et pour les artistes, dans leur processus de professionnalisation. L'enjeu, pour les artistes, est bien d'organiser une installation pérenne laissant la possibilité d'y déployer des activités artistiques professionnelles. Leur rôle peut se concevoir à partir d'une place d'usager·e·s de la ville durablement installé·e·s, notamment depuis des logiques de coopération avec d'autres acteurs du territoire (Offroy, 2017).

> « Au total, la valeur de l'occupation d'un espace par des artistes n'est plus à démontrer. Partant, la question de leur maintien dans les lieux existants et/ou de leur installation initiale dans des espaces ayant vocation à durer se pose. Et ce d'autant plus que l'investissement nécessaire à l'occupation d'un lieu (réaménagement, mise aux normes, etc.) est une donnée connue. De même que les

> pertes (matérielles et humaines) induites par une relocalisation sont mal mesurées, mais de toute façon importantes. » (Mayaud, 2019, p. 60)

Ce contexte est porteur d'un risque de disparition des lieux de création-production centrés sur la professionnalisation « alternative » des artistes. Le risque est majoré par une forme de confusion des genres qui établit des équivalences entre les occupations temporaires réunies sous la typologie lâche de « tiers-lieux », et les lieux organisés par les artistes pour leurs besoins professionnels. Le terme de tiers-lieu désigne, à partir des travaux de Ray Oldenburg (1999), un « *espace de travail partagé et collaboratif, (..) un lieu intermédiaire de rencontres et d'échanges informels* » (La coopérative tiers-lieu(x), 2020). Les tiers-lieux culturels s'inscrivent dans un mouvement d'ouverture des espaces de culture et de savoir aux citoyen·ne·s. Sa logique participative véhicule une conception de la production culturelle et scientifique départie des relations de production et des rapports de pouvoirs :

> « Les tiers-lieux culturels ambitionnent non seulement de placer les citoyens dans une position active, au cœur des politiques culturelles et du fonctionnement des lieux de savoirs, mais aussi de dépasser des antagonismes structurants entre science et savoirs, culture numérique et culture écrite, société de la connaissance (les communs) et économie de la connaissance (le marché), transmission et disruption, approche conceptuelle et expérimentale des savoirs, approche réflexive et socialisée, conception institutionnelle et alternative de la culture, etc. La tâche des tiers-lieux culturels semble par conséquent immense, et certainement vouée à l'échec, tant elle nécessite de réguler des tensions et des acteurs aux intérêts multiples et de dépasser des oppositions binaires historiquement ancrées dans l'ADN des lieux de culture et de savoir. » (Besson, 2018, p.19)

À cette vision quelque peu irénique de la participation s'ajoute une remise en cause de la spécialisation d'espaces qui peut-être problématique. Les enjeux spécifiques de la professionnalisation artistique exigent certaines spécialisations techniques des lieux considérés, et des modalités spécifiques d'occupations des espaces dédiées aux pratiques professionnelles.

Ces constats montrent la nécessité de maintenir des espaces de création-production centrés sur la professionnalisation des artistes. Dans cette perspective, la thèse s'interroge sur les modalités organisationnelles qui permettent l'émergence d'une infrastructure professionnelle gérée par et pour les artistes, analysée à la lumière de la théorie des communs. Les éléments de réponse sont apportés à partir de l'étude en profondeur d'un cas d'*artist-run-space*.

EXPOSITION DU PLAN

Le premier chapitre présente les évolutions de la théorie des communs, passant d'une conception naturaliste des ressources à une conception constructiviste. Le cadre théorique initié par les travaux d'Elinor Ostrom (1990) éclaire la distribution des droits d'usage, le règles de gouvernance et de partage des ressources au sein d'une communauté considérée. La notion de *commoning* offre un enrichissement du cadre théorique : elle permet de prendre en compte les rapports de production tels qu'ils s'organisent collectivement au sein de la

communauté. Les apports théoriques liés aux nouveaux communs et aux communs de connaissance, développé par Charlotte Hess et Elinor Ostrom (2001, 2007) permettent quant à eux de distinguer les infrastructures, des artefacts et des contenus qu'elles permettent de produire et d'entretenir. C'est dans ce cadre que s'inscrivent les communs culturels qui se développent dans le contexte de déploiement des TIC (technologies de l'information et de la communication). Des communautés s'érigent contre une extension du droit de propriété intellectuelle particulièrement contraignante pour la circulation des œuvres et des idées et la mise en œuvre des droits culturels des personnes.

Les communs culturels ont d'abord été associés à l'émergence de la culture libre via le développement des régimes de propriété des *creative commons*, et la revendication des pratiques en amateurs développées en ligne (Pélissier, 2017). Dans ce contexte, la mobilisation des professionnels revendiquant une professionnalisation collective, critique de l'approche marchande (Colin & Gautier, 2008) et favorable à la mise en œuvre des droits culturels, s'organise, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une littérature spécifique dans la théorie des communs. Il s'agit dans ce chapitre de rapprocher la littérature des communs des formes organisationnelles professionnelles du champ culturel pour éclairer le fonctionnement les lieux de professionnalisation gérés par des artistes.

Le second chapitre aborde le tournant spatial tel qu'il a été mobilisé en sciences de gestion, en précisant ses contributions aux théories des organisations (Dale & Burrell, 2008). L' approche relationnelle de l'espace (Lefebvre, 1974 ; Massey, 2005) véhiculée par ce courant permet d'éclairer la diversité des dynamiques de *commoning* en prenant en compte leur spatialisation. Il s'agit de renseigner la socio-matérialité des communs (Royer, 2020) pour analyser les logiques d'ouverture et de fermeture, et pour éclairer la diversité des usages qui co-existent en leur sein. Dans la perspective de l'étude d'un lieu professionnel géré collectivement par des artistes, le tournant spatial constitue également un apport méthodologique qui permet d'envisager la dimension herméneutique de l'espace.

Le troisième chapitre mobilise le courant des *studio studies* pour retracer l'histoire de la professionnalisation artistique, à travers son organisation spatiale depuis l'atelier d'artiste. Remplissant une double fonction de production et de monstration, l'atelier constitue un espace ambigu qui escamote une partie des processus de production tout en participant d'une mise en récit de la professionnalisation artistique. L'atelier, comme espace individuel hérité d'une logique de professionnalisation centré sur la figure de l'artiste isolé, héroïque et talentueux, est relativisé par une mise en perspective historique. Celle-ci permet de faire émerger la dimension collective qui jalonne l'histoire de la professionnalisation artistique, mais qui est peu prise en compte par l'histoire de l'art classique. La notion de professionnalité, qui désigne le « *désir de produire et de vivre 'autrement'* » (Deniau, 2014 citée par Offroy, 2017), permet d'enrichir l'analyse de la professionnalisation artistique en identifiant les repères déontologiques qui l'informe.

Le chapitre IV adopte une perspective historique pour retracer l'émergence, à partir des années 1970, des revendications des communautés d'artiste en faveur d'une gestion autonome de lieux intermédiaires et indépendants, qui leur soit propres. Ces communautés s'installent dans des bâtiments à l'abandon, en particulier dans les anciens quartiers industriels urbains, pour organiser des espaces de création artistique et de monstration ouverts aux pratiques en

professionnel et en amateur. La tradition anglo-saxonne a mis en avant les *artist-run spaces* en tant qu'espaces de monstration auto-gérés à l'usage des artistes. Ils sont emblématiques de la volonté des artistes de maîtriser des espaces de production et de monstration dédiés. La communauté tente d'organiser une occupation suffisamment longue pour permettre l'installation des moyens matériels spécialisés en lien avec la production et la monstration artistique. La dimension collective de l'organisation implique de passer de la gestion de l'atelier individuel à celle d'un bâtiment. Le bâtiment est aménagé en tant que soutien aux besoins de production et de monstration des artistes résidents, lesquels déterminent, entre pairs, les usages possibles de l'infrastructure. L'infrastructure autorise ainsi une diversité de pratiques d'expérimentation et de modalités de monstration. Le bâtiment est constitué comme une ressource gérée collectivement que nous proposons de qualifier de commun d'infrastructure.

Le chapitre V permet de penser l'infrastructure comme un espace autorisant une diversité de pratiques professionnelles négociées au sein de la gouvernance. Ces pratiques individuelles et collectives sont au cœur de la professionnalisation des artistes qui prennent part à l'organisation des lieux.

La compréhension des enjeux d'organisation d'un espace partagé par des artistes en tant qu'infrastructure de professionnalisation nous conduit à formuler la problématique suivante : **Comment le *commoning* peut-il faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ?**

Elle intègre trois sous-questions :

– Comment la professionnalisation de l'infrastructure est-elle organisée spatialement ?

– Comment le *commoning* organise-t-il l'infrastructure à travers une mise en récit collective ?

– Comment la flexibilité interprétative de l'espace contribue-t-elle à la diversité des pratiques de *commoning* ?

Le chapitre VI présente le paradigme épistémologique constructiviste choisi pour mener cette recherche, ainsi que la méthodologie qualitative et compréhensive qui a été mobilisée pour l'étude de cas monographique longitudinale au cœur de la thèse.

L'étude de cas, présentée ans le chapitre VII, porte sur un *artist-run space* dont le fonctionnement est observé à travers la narration de l'installation du lieu sur 4 sites différents. L'évolution des processus de *commoning* et des conditions de leur spatialisation sont au centre de cette observation. L'approche spatiale du *commoning*, au-delà de l'analyse des règles de gouvernance, permet d'éclairer l'organisation collective en intégrant la flexibilité interprétative de l'espace et la diversité des usages qui coexistent. Cette observation fait apparaître le lien étroit qui relie l'organisation collective des espaces d'ateliers avec la dynamique de professionnalisation du collectif. La documentation de ce *commoning* de professionnalisation, au sein d'une infrastructure partagée, permet de renseigner les principes de professionnalité mobilisés pour enrichir cette dynamique. Les résultats de la thèse sont présentés et discutés dans le chapitre VIII.

PARTIE I – CADRE THÉORIQUE

CHAPITRE I – LES COMMUNS CULTURELS À LA CROISÉE DES NOUVEAUX COMMUNS ET DU *COMMONING*

Ce chapitre propose une définition des communs culturels en mobilisant l'approche processuelle incarnée par la notion de *commoning* (Linebaugh, 2008), et en mettant l'accent sur la dimension infrastructurelle des communs (Hess et Ostrom, 2001).

L'émergence des communs culturels sur le plan théorique se situe dans le mouvement plus large de reconnaissance des communs de connaissance et des nouveaux communs. Hess et Ostrom (2001, 2007) identifient tout d'abord les communs de connaissance, caractérisés par une gestion collective des contenus informationnels, des artefacts dans lesquels ils s'incarnent, et des infrastructures qui en organisent la production et l'accès. Dans le prolongement des communs de connaissances, les nouveaux communs – nommés ainsi par Charlotte Hess (2008) – se caractérisent par les délibérations politiques et éthiques qui les font émerger. La notion de ressource, comprise dans les premiers travaux d'Elinor Ostrom comme un élément essentialisé, à la fois naturel et déjà-là, est dans cette approche saisie comme le résultat d'un processus social.

Le changement de perspective introduit par les nouveaux communs se retrouve dans la notion même de *commoning*. Le *commoning* conduit à placer le projecteur sur les processus organisationnels qui permettent l'émergence des communs (Helfrich et Bolier, 2017 ; Linebaugh, 2008 ; Fournier, 2013). Il met l'accent sur l'activité de la communauté, et sa dimension politique et éthique.

Concernant les communs culturels, cette dimension politique et éthique se traduit par la défense du domaine public et des pratiques en amateur contre le mouvement de privatisation des œuvres et des infrastructures culturelles numériques mise en œuvre par les industries artistiques et culturelles (Pélissier, 2017). Par ailleurs, la dimension professionnelle des communs culturels est conçue comme le dépassement des quartiers culturels, facilité notamment par la mise en réseau des acteurs (Bertacchini et al., 2012).

En parallèle de ces approches théoriques des communs culturels, des professionnels du secteur se mobilisent pour défendre une organisation auto-gestionnaire des infrastructures favorisant l'accès et la pratique artistique de tout·e·s (Colin & Gauthier, 2008). Ces organisations collectives sont peu étudiées en tant que telles dans le champ des communs culturels.

Les approches théoriques développées dans ce chapitre doivent nous permettre d'étudier à l'aune de la théorie des communs les modèles organisationnels des infrastructures culturelles mis en œuvre par ces professionnels, et les dynamiques de professionnalisation qu'elles autorisent.

1.1. CONCEVOIR LA RESSOURCE DES COMMUNS COMME UN RAPPORT SOCIAL

Les mouvements sociaux qui s'organisent pour la protection et le développement des communs s'élèvent, depuis les premières mobilisations alter-mondialistes, contre les excès de l'idéologie propriétaire et de l'économie capitaliste moderne (Coriat, 2015). Dans ce contexte, d'une manière schématique, les communs ont été synthétisés et vulgarisés comme suit : « *Des ensembles de ressources en accès partagé et collectivement gouvernées au moyen d'une structure de gouvernance assurant une distribution des droits et des obligations entre les participants au commun (« commoners ») et visant à l'exploitation ordonnée de la ressource, permettant sa reproduction dans le long terme* » (Coriat, 2017). Ces mobilisations politiques œuvrent pour la reconnaissance, la légitimation et la protection de ces modèles d'organisation collectifs, contre les mouvements d'enclosure capitalistes qui organisent de manière autoritaire la privatisation, l'exploitation et la destruction des ressources (Linebaugh, 2019). Ces mobilisations placent en leur centre la participation des personnes concernées par la production et les usages des ressources considérées, dans une logique d'émancipation et de participation démocratique à la gestion collective.

La notion de commun a été saisie comme objet de recherche par différentes disciplines académiques, au premier rang desquelles le droit, l'anthropologie, l'économie, les sciences de gestion, plus particulièrement en théorie des organisations.

Les approfondissements théoriques concernant les rapports qui s'établissent entre communauté et ressource permettent d'examiner la façon dont les dynamiques organisationnelles contribuent à la qualification et la production de la ressource pour constituer les communs. Les controverses concernant la notion de ressource ont permis d'écarter les définitions essentialisantes, issues des communs dits naturels qui furent l'objet des premiers travaux d'Elinor Ostrom, au profit d'approches constructivistes et processuelles. Avec la prise en compte des communs informationnels puis des nouveaux communs, et concomitamment avec les apports théoriques pluridisciplinaires dont a bénéficié la théorie des communs, le *commoning* a pu être progressivement identifié comme l'ensemble des processus organisationnels propres aux communs.

De plus, des expériences situées dans divers champs d'activité ont fait l'objet d'analyse, et pour certaines, l'objet de développements théoriques spécifiques. Parmi ces différentes approches des communs, les « communs culturels » se situent à la croisée de développements théoriques autour des « nouveaux communs », et des débats concernant les soubassements philosophiques et pratiques mobilisés pour définir des notions d'art et de culture.

Analyser les communs culturels implique de comprendre comment les notions d'art et de culture peuvent être mobilisées en tant que mobiles de l'action collective organisée propre aux communs. Il est pour cela nécessaire de retracer les évolutions théoriques qui ont permis de considérer le processus organisationnel des communs, le *commoning*, comme un rapport social itératif permettant de constituer la ressource, en la produisant et en la qualifiant. Cet apport théorique est indispensable pour considérer les communs culturels, au-delà de la gestion des œuvres, comme des organisations qui sont constituées par des pratiques artistiques

et culturelles. Il s’agira d’identifier la façon dont la littérature des communs appréhende la question des infrastructures culturelles autorisant ces pratiques.

1.1.1. Le cheminement théorique de la propriété des biens collectifs à l'organisation d'une ressource en commun

L'économie politique classique se réfère généralement à la « 'structure des événements bio-physiques' en tant que 'nature des biens'[i] » (Hess & Ostrom, 2001). Les biens sont distingués par la dichotomie établie par les travaux de Samuelson (1954) entre les « biens publics » (« les choses qui nécessiteraient que le gouvernement en assure le service et la production[ii] ») et biens privés (« les choses que le marché pourrait résoudre le plus efficacement[iii] »). Les travaux de Ostrom & Ostrom (1977) ont permis dans un premier temps d'enrichir ce classement des biens en y ajoutant les biens de clubs et les ressources communes aux biens publics et privés.

Fabienne Orsi (2013, 2014) éclaire les fondements intellectuels et les concepts juridiques mobilisés par Elinor Ostrom pour produire une définition renouvelée de la propriété et des biens sur lesquelles elle s'exerce, qui recadre la notion de ressource. Dans l'article « Elinor Ostrom et les faisceaux de droits : L'ouverture d'un nouvel espace pour penser la propriété commune », Orsi établit une mise en perspective historique qui éclaire les problématiques épistémologiques, théoriques et politiques que produisent ces effets de cadrage. C'est sur ce précieux article que s'appuient les paragraphes suivants, qui tentent d'en proposer une synthèse. Il s'agit de comprendre comment ces problématiques ont constitué le pivot à partir duquel les analyses théoriques des communs ont été renouvelées. Les approches constructivistes, et notamment l'économie hétérodoxe et la sociologie politique, ont ainsi développé des courants critiques au sein de la théorie des communs. Ceux-ci ont alimenté une définition à même de comprendre les communs à la fois comme un mouvement et en tant que forme organisationnelle spécifique.

Orsi (2013) clarifie le lien qui peut être établi avec l'école de pensée initiée par John Commons et les juristes critiques et progressistes du début du XXe siècle, que les travaux des penseurs libéraux des années 70 prolongent. Ces derniers composent le paysage intellectuel et politique dans lequel interviennent les travaux d'Ostrom (1990, 2005), qui argumentent pour une rupture théorique vis-à-vis des tenants de l'économie orthodoxe.

Depuis les physiocrates, qui condamnent inéluctablement la propriété collective comme une forme de propriété « monstrueuse » et imparfaite, jusqu'à Hardin et sa « tragédie des communs » (1968), les thèses de la propriété exclusive fondent la conception du droit de propriété et lui donne un caractère naturel. Elles ont une influence majeure dans le développement de la pensée politique et économique capitaliste contemporaine. La nouvelle théorie économique des droits de propriété prendra appui sur ces travaux qui alimenteront la théorie « néo-libérale » (Coriat, 2013). Ils alimenteront également une critique orthodoxe des communs. Dans la thèse d'Hardin (1968), la propriété et la gestion en commun s'assimile confusément à une logique de libre accès (« open access »). Pour Alchian et Demsetz (1973), la propriété commune se caractérise par l'absence du droit d'exclure de l'utilisation des ressources. Les deux interprétations aboutissent à un phénomène similaire pour ces auteurs : la propriété commune induit la surexploitation des ressources et les comportements immoraux. Au contraire, la propriété privée permet d'internaliser les externalités liées à la

surexploitation, et implique de responsabiliser les individus. Demsetz et Alchian précisent que la propriété privée permet en outre de réduire les coûts de transactions et d'augmenter la productivité, en permettant une meilleure allocation des ressources.

Les travaux d'Ostrom marquent une rupture majeure qu'il s'agit de situer dans l'histoire longue de la notion de propriété, afin d'expliquer les ressorts extra-juridiques de la propriété exclusive d'une part, et des communs d'autre part.

Orsi (2013) mobilise l'histoire européenne pour mettre en perspective la controverse entre Hardin et Ostrom. En Angleterre comme en France, jusqu'à la période moderne, la propriété relevait du droit coutumier, composé d'une pluralité d'usages et de règles juridiques encastrées dans des normes locales. Le reversement opéré par le mouvement des enclosures du XVIII^{e} et XIXe siècle introduit une essentialisation du droit de propriété en la rendant de fait exclusive (Linebaugh, 2008, 2014, 2019). Dans les systèmes des communaux précédents, les droits de propriété n'étaient pas attachés à une chose mais à des usages et aux produits d'une chose (absence de « corporéité » de la propriété). Permettant « la superposition ou la juxtaposition », ces systèmes de propriété sont qualifiés de « « propriétés simultanées » (Patault, 1989, cité par Orsi, 2013).

Les thèses défendues par Hardin, Demsetz et Alchian reprennent à leur compte une conception de la propriété absolue (exclusive) et essentialisante (attachée à la chose qui devient un bien pouvant possédé absolument), y ajoutant une performativité économique et de gestion. Ainsi, les enclosures impliquent non seulement la privatisation des terres mais plus fondamentalement, elles se justifient par une modification profonde – voir un renversement – de la conception de la propriété en droit. Les droits d'usage sont abolis, le droit d'aliénation étendu : émerge ainsi la conception « moderne » de propriété conçue comme privée et exclusive. Les seules négociations d'usage sont cantonnées à la volonté du propriétaire à travers des « faveurs » qu'il est en position de consentir ou refuser librement.

Dans la période contemporaine, le tournant des années 70 se caractérise par l'association de la littérature économique libérale à la littérature juridique mettant au centre la propriété radicale. Elle accentue encore le présupposé de l'efficacité économique du droit exclusif de propriété. Le droit de propriété est considéré comme inefficient s'il ne contient pas le droit d'aliénation, et ce d'autant plus s'il ne permet pas de faire commerce de ces droits. Les propriétaires étant empêchés d'accéder à des ressources plus adéquates à leur besoin et du même coup empêchant d'autres individus d'accéder à des ressources dont ils auraient une plus grande utilité, l'allocation des ressources est considérée comme inefficace. Les droits d'exclusion et à fortiori d'aliénation sont également considérés comme déterminants en partant du principe que le contrôle total des ressources par les propriétaires doit permettre leur responsabilisation vis-à-vis des externalités produites par leurs usages. Cette conception se développe dans un contexte marqué par la structuration d'une pensée écologique globale couplée à une théorie malthusienne réactualisée dans les travaux de Hardin (Locher, 2013). La coutume et les droits d'usage sont relégués au rang d'archaïsme, fondamentalement disqualifiés dans leur dimension économique comme dans leur dimension politique et anthropologique. Les individus sont désormais considérés dans la théorie économique à travers la théorie de l'*homo economicus*, qui applique à l'économie la théorie des jeux et le dilemme du prisonnier hérité des stratégies militaires développées pendant la guerre froide (Locher, 2013). La théorie du

faisceau de droits est absorbée par l'orthodoxie économique et politique qui pétrifie la propriété sous la forme particulière du droit d'aliénation et du droit d'exclure. C'est ainsi qu'émerge le « dogme propriétaire », dans son attelage juridico-économique : le droit d'exclure constitue la caractéristique déterminante de la propriété, qui elle-même se situe désormais au centre de la pensée économique « néo-libérale » (Coriat, 2013).

Les travaux de Ostrom, et de ses collaborateurs de l'école de Bloomington, affirment une opposition radicale à cette conception de la propriété. Ils opèrent une révolution intellectuelle qui s'appuie sur les travaux des juristes dits réalistes :

> « […]les auteurs comme Commons, puis Hohfeld et à leur suite les juristes réalistes plus largement ont introduit un changement complet de perspective pour penser la propriété. Ici, la propriété ne relève pas d'un droit naturel ni d'un droit absolu d'une personne sur une chose mais de relations sociales entre les personnes. La propriété étant un faisceau de droits socialement construit et soumis aux rapports sociaux, elle se décompose et se recompose en fonction des forces sociales en présence. » (Orsi, 2013, § 53)

La pensée d'Elinor Ostrom introduit et défend l'idée que les communs ne se caractérisent pas par une absence de propriété, mais par des droits de propriété distribués : un faisceau de droits. Elle établit ainsi, dans un même mouvement, la différence fondamentale entre gestion en commun et le libre accès (« open access »). Orsi (2013) identifie l'article de 1992 de Schlager et Ostrom comme « *la première fois dans l'histoire de la littérature économique, [où elles vont] donner corps au concept de propriété commune, rendre compte de l'existence de cette forme de propriété, en décrire le fonctionnement et l'organisation*. » (Orsi, 2013, § 26).

Ostrom opère une première distinction entre les droits et les règles. Elle redonne à la théorie du droit un fondement clairement anthropologique (dans son acception contemporaine) en réintroduisant les usages et les règles en tant que fondement du droit. Ce sont bien les règles qui créent l'autorisation ou l'interdiction :

> « En se référant à Commons, cette fois à juste titre pour son ouvrage de 1924, Ostrom indique '*un droit de propriété est le pouvoir d'entreprendre une action particulière dans un domaine spécifique (Commons, 1924). Pour chaque droit qu'un individu détient, des règles existent qui autorisent ou exigent des actions relatives à l'exercice de ce droit*' (Schlager et Ostrom, op. cit., p. 250) »[iv] (Orsi, 2013, § 75)

Les travaux d'Ostrom et Schlager (1992) s'inscrivent explicitement dans la continuité de ceux de Commons,. Ils disposent une double critique vis-à-vis du faisceau de droits dans sa conception « néo-libérale », remettant en question à la fois 1) l'assimilation de la propriété commune à l'absence de droit d'exclure et 2) la définition de la propriété selon un faisceau rabattu sur deux droits (le droit d'exclure et celui d'aliéner). Ostrom souligne l'invisibilisation des pratiques n'incluant pas le droit d'exclure du fait que les chercheurs considèrent, en l'absence de celui-ci, qu'aucun individu n'exerce de réel droit de propriété. Il y a donc un enjeu d'explicitation, et de re-mise en lumière de la diversité des règles et des droits contenus dans le faisceau de droits qui compose la propriété collective. C'est ce travail de recherche, associé à un renouvellement méthodologique, qui est mis en œuvre par les Ostrom. Il permet

de décentrer la théorie de la propriété du droit d'exclure, et de concentrer l'analyse sur ce qui se passe à l'intérieur des communs (et non plus à sa frontière).

Cinq catégories de droits sont contenues dans le faisceau de droits au fondement des communs, pour lesquels Ostrom précise les onctions :

> – le droit d'accès : ce droit permet d'accéder un espace physique délimité et de profiter des avantages non « soustractifs »
>
> – le droit d'extraction : ce droit permet d'obtenir des unités de ressources produit par le système ressource, issus de l'infrastructure.
>
> – le droit de gestion : il s'agit du droit de réguler les dispositions encadrant des usages, permettant d'y apporter des améliorations
>
> – le droit d'exclusion : ce droit permet de décider qui peut bénéficier du droit d'accès et d'extraction, et de déterminer dans quelles conditions ces deux droits peuvent être transférés.
>
> – le droit d'aliénation : il s'agit du droit de vendre, ou de céder temporairement, les droits de gestion et d'exclusion.

Ainsi reconstitué, ce faisceau de droits apporte une précision cruciale vis-à-vis du droit d'aliénation. Il se trouve relativisé en étant rendu non-essentiel à la propriété, et non nécessaire à la bonne gestion de la ressource. Il s'agit de saisir le caractère non-essentiel du droit de propriété vis-à-vis de sa caractéristique la plus radicalement exclusive, de « dé-essentialiser » la propriété en quelque sorte.

De plus, Elinor Ostrom s'intéresse à des biens rivaux, tels que des forêts, des pâturages, des ressources halieutiques, etc., dont il est difficile d'interdire l'accès aux usagers et appropriateurs potentiels (qui souhaiteraient prélever des unités de ressource). Pour Ostrom, les règles de gouvernance peuvent permettre de résoudre ce « dilemme social » qui pourrait conduire à une surexploitation de la ressource résultant des usages maximisateurs des individus. Elle reconnaît, dans l'engagement des individus dans la gouvernance des communs, l'émergence de mobiles d'action qui ne reposent pas exclusivement sur un intérêt individuel qu'il s'agirait de maximiser. Un intérêt collectif apparaît au fondement d'une gouvernance multi-parties-prenantes. Ostrom dégage des principes généraux d'organisation (*« design principles »*) répartis en trois niveaux de liens entre les usagers des communs, les « *commoners »* : « *les règles opérationnelles qui déterminent les conditions d'accès et d'usage d'une ressource, des règles « de choix collectifs » c'est-à-dire qui permettent de faire face aux conflits et aux dysfonctionnements et des règles de « choix constitutionnels », qui encadrent les choix collectifs, par exemple en déterminant qui peut modifier ces règles [Weinstein, 2013, p. 7] »* (Nyssens & Petrella, 2015). Les principes généraux d'organisation sont au nombre de huit (Ostrom, 1990) :

> 1. Des limites clairement définies (permettant d'identifier les usagers et appropriateurs potentiels, excluant les autres) ;
>
> 2. Une concordance entre les règles d'appropriation et de fourniture et les conditions locales (« *les règles qui restreignent, en termes de temps, d'espace, de technologie et/ou de quantité l'appropriation des unités de ressources sont liées aux conditions locales et aux obligations en termes de main d'œuvre de matériel et/ou d'argent* »)

3. Des dispositifs de choix collectif (« *la plupart des individus concernés par les règles opérationnelles peuvent participer à la modification des règles opérationnelles* »)

4. Un mécanisme de surveillance interne (« *les surveillants qui examinent les conditions de la ressource commune et le comportement des appropriateurs rendent compte aux appropriateurs ou sont des appropriateurs eux-mêmes* »

5. Des sanctions graduelles (« *les appropriateurs qui transgressent les règles s'exposent à des sanctions graduelles (en fonction de la gravité et du contexte de l'infraction) par les autres appropriateurs et/ou agents travaillant pour le compte des appropriateurs* »)

6. Des mécanismes pour résoudre les conflits (« *les appropriateurs et leurs représentants disposent d'un accès rapide à des arènes locales bon marché pour résoudre les conflits entre appropriateurs ou entre les appropriateurs et leurs représentants et agents* »)

7. Une légitimité reconnue par l'État (« *les droits des appropriateurs d'élaborer leurs propres institutions ne sont pas remis en cause par des autorités gouvernementales externes* »)

8. Un système étendu doit se composer d'une imbrication de structures chargées de gérer les ressources communes (« les ac*tivités d'appropriation, de fourniture et de surveillance, d'application des règles, de résolution de conflits et de gouvernance sont organisés par de multiples niveaux d'entreprises imbriquées* » (publiques et privées)

L'auto-organisation des *commoners* renvoie ainsi aux capacités des collectifs à disposer de règles afin de « qualifier et protéger la ressource » (Eynaud & Laville, 2017), tout en constituant le socle de la gouvernance qui structure les communautés.

Les travaux d'Ostrom établissent ainsi un lien pluriel entre la communauté et la ressource considérée, depuis différentes règles d'usage et de production des communs. Cette diversité organisationnelle et institutionnelle s'applique à la catégorie des biens collectifs rivaux non-exclusifs, qui constitue la traduction conceptuelle des communs en économie. Les premiers travaux d'Ostrom portent sur des terrains qui seront qualifiés rétrospectivement de communs naturels (forêt, pêcherie, pâtures) pour lesquels l'autrice recommande que le collectif gestionnaire conserve une petite taille afin de garantir les conditions de la délibération et de la résolution de conflits (qui peuvent naître entre les *commoners* ou avec les personnes ou les organisations extérieures au commun). Une gouvernance polycentrique doit permettre de relier les communs entre eux, passant d'une échelle de gestion locale à une gestion globale.

1.1.2. L'ouverture sur une perspective constructiviste à partir des communs informationnels et des nouveaux communs

Les travaux qui seront ensuite développés par Ostrom et Hess (2007) concernent les communs informationnels. Parce que ces biens sont non rivaux, et compte tenu des systèmes techniques

numériques qui permettent d'augmenter leur production et d'étendre leur circulation et leurs usages, les autrices identifient des modes de gouvernance et de coordination élargis.

Dans leur ouvrage séminal *Understanding knowledge as a commons : from theory to practice* (Hess & Ostrom, 2007), les autrices identifient deux histoires distinctes, dans le monde occidental, entre la tradition anglo-saxonne et les particularités historiques européennes. Ces dernières ont informé une conception théorique de l'enclosure qui occupe une place centrale dans la théorie des communs. Traditionnellement fondée sur les processus de privatisation des ressources dites naturelles au profit du développement de l'économie capitaliste moderne, l'enclosure renvoie à la lutte des classes entre les possédants et les dépossédés. Les prolongements de cette lutte sont à la fois sociaux et environnementaux, et se traduisent dans les revendications de récupération des communs. Ce mouvement de privatisation se prolonge dans un second mouvement des enclosures assit sur l'extension du champ de la propriété intellectuelle, dont Boyle rapproche la logique à celles du premier mouvement des enclosures (Boyle, 2003, 2008). Hess et Ostrom soulignent ainsi que les mobilisations de récupération des communs constituent « *un cri de ralliement de la part des juristes, des bibliothécaires, des scientifiques et, en fait, de tous ceux qui sont attentifs à l'extension de la privatisation, de la marchandisation et du retrait d'informations qui étaient autrefois accessibles ou qui ne le seront jamais de notre vivant*[v] ». (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »). Ce second mouvement des enclosures s'appuie sur le déploiement des Technologies de l'information et de la communication (TIC) dans les domaines culturels et scientifiques. L'accroissement des systèmes informatiques et les avancées de la technologie Internet (tant les capacités de calcul que du point de vue du taux croissant d'équipement des ménages) autorise une circulation accélérée des œuvres. Il s'accompagne de la mise en place de barrières d'accès tout aussi inédites : une diversité d'acteurs cherche à établir des domaines économiques gardés en « *renégociant leurs intérêts dans le nouvel environnement numérique* » (*idem*). Les autrices signalent en particulier les différentes lois et traités internationaux établis dans une logique d'enclosure, tels que l'Accord entre l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle et l'Organisation mondiale du commerce (1995), l'Accord sur les aspects des droits de propriété intellectuelle qui touchent au commerce (Accord sur les ADPIC) (1994), la Patriot Act, entre autres[vi].

L'approche anglo-saxonne diffère de celle européenne, soulignent les autrices, en ce que les communs désignent traditionnellement des « espaces partagés qui autorisent l'expression libre et les processus démocratiques », décrit notamment dans les travaux de Benkler sur la production fondée sur les communs (« commons-based production ») :

> « C'est le récit de l'interopérabilité numérique, de la science ouverte, des laboratoires de collaboration et des réseaux savants, des associations bénévoles et de l'action collective. Les biens communs de type nord-américain soulignent l'importance des espaces partagés et du partage des connaissances pour favoriser des sociétés démocratiques viables. Les bibliothèques, comme l'a souligné Kranich (2004), ont été la quintessence des bastions de la démocratie. Traditionnellement, les bibliothèques ont été les « zones protégées » des biens communs de la connaissance et les bibliothécaires en sont les gardiens. Ce récit

> souligne l'urgence pour tous les utilisateurs et fournisseurs d'informations de devenir les gardiens du patrimoine numérique mondial. »[vii] (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »)

Hess & Ostom situent l'émergence d'une reconnaissance des communs de connaissance à la jonction de ces deux courants, au milieu des années 90. Celle-ci s'appuie sur le développement d'infrastructures complexes de gestion des systèmes d'information. Les usages collectifs *via* Internet permettent une prise de conscience des communs lorsqu'ils sont confrontés aux limites posées par les organisations, industrielles notamment, qui en dominent progressivement les aménagements techniques et réglementaires :

> « Il semble qu'il y ait eu une explosion spontanée de moments « ah ha » lorsque de nombreux utilisateurs d'Internet se sont un jour posés, probablement par frustration, et se sont dit : '*Hé ! C'est une ressource partagée* !'. Les gens ont commencé à remarquer des comportements et des conditions sur le web – congestion, parasitisme, conflit, surutilisation et "pollution" – qui avaient été identifiés depuis longtemps avec d'autres types de biens communs. Ils ont commencé à remarquer que ce nouveau canal de distribution de l'information n'était ni une ressource privée ni une ressource strictement publique ; un nombre croissant de chercheurs ont trouvé que le concept de 'communs' les aidait à conceptualiser les nouveaux dilemmes qu'ils observaient avec l'essor de l'information numérique distribuée. »[viii] (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »)

Les autrices reconduisent, à travers cette analyse, une combinaison théorique qui associe la « nature » des ressources du point de vue de leurs caractéristiques techniques (en l'espèce sa dimension numérique), et les relations sociales qui se tissent à partir des contributions qui les alimentent. Elles dégagent toutefois deux dimensions qui permettent de distinguer les communs informationnels des communs physiques ou fonciers : la ressource partagée est non rivale, et l'accès à la ressource peut être universelle. D'une part, les technologies numériques ont fait voler en éclats les limites physiques des anciennes infrastructures informationnelles en termes de capacités de stockage, facilitant de manière inédite l'accès simultané par un très grand nombre d'usagers aux contenus et aux artefacts « dématérialisés »[3]. La rivalité et la nature exclusive des artefacts et infrastructures s'en est ainsi trouvée comme « annulée » dans le sens où leur reproductibilité semble sans limite[4]. Les droits de réutilisation et « d'addition » (Coriat, 2017) constituent la particularité substantielle des droits d'usages des communs numériques. À l'inverse, dans ce contexte, le droit de prélèvement ou de soustraction perd son rôle central dans la définition des communs de connaissance. D'autant plus que les outils de production spécifiques aux biens et contenus numériques se sont également massivement

3 Par l'ouverture d'un espace numérique « extensible » du point de vue du nombre de connexions simultanées à des serveurs distants ou par le truchement de la reproduction à l'infini suivant la logique du « copy/paste ».

4 Si dans le contexte d'une prise de conscience de la crise écologique cette conception peut sembler datée, elle domine toutefois encore largement les usages des ressources numériques dont les externalités environnementales restent largement invisibilisées.

démocratisés (devenus moins chers et physiquement faciles d'accès, notamment les logiciels), permettant non plus seulement l'accès mais aussi la contribution au plus grand nombre.

Ces nouvelles capacités de contribution, élargies à une diversité de parties prenantes, font naître un enjeu de maintien de l'intégrité et de la qualité de la ressource, et de son contrôle. Il s'agit moins de préserver l'intégrité physique (du bien du point de vue de l'extraction d'unités de ressource) que de garantir un usage en quelque sorte raisonnable en matière de contribution, du point de vue du sens, ou de la signification de la ressource considérée. La contribution et le travail collectif pour le maintien de l'intégrité du stock des informations partagées deviennent l'enjeu central de la gouvernance qui fonde la théorie des communs informationnels. À l'inverse, les logiques de soustraction et de soutenabilité avaient été placées au cœur de l'analyse des communs dits naturels. Certains enjeux de gouvernance, notamment concernant la signification attribuée à la ressource, sont partagés par les communs traditionnels et les communs informationnels. Ces derniers ont toutefois la particularité de pouvoir s'enrichir à mesure de la multiplication des usages. La dimension contributive particulièrement saillante des communs de connaissance éclaire rétrospectivement l'action collective au sein des communs traditionnels : « *Considérer la connaissance comme un bien commun suggère donc que le fil conducteur de toutes les ressources communes est qu'elles sont utilisées conjointement, gérées par des groupes de tailles et d'intérêts différents*. »[ix] (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Brief History of the Study of Knowledge Commons »). La compréhension des ressources se fonde sur la compréhension des usages qui les constituent comme telles.

Dans ce contexte, Hess & Ostrom pointent le nécessaire développement d'un cadre institutionnel à même de protéger les communs de connaissance des diverses pollutions potentielles, et d'en assurer la diffusion et l'enrichissement. Ostrom & Hess mobilisent le compromis social qui fonde le domaine public pour l'ensemble des ressources informationnelles et culturelles concernées. Les exceptions aux droits de propriété intellectuelle se fondent en effet sur les droits usagers à accéder à un ensemble de ressources culturelles communes. Les autrices relient ainsi les communs informationnels et culturels aux processus démocratiques, à la liberté d'expression, et au libre échange d'information. L'équilibre des droits entre usager·e·s et auteur·ice·s, qui garantissent un usage raisonnable, s'incarne notamment dans la notion de « *fair use*[5] ». En cela, comme le souligne Lionel Maurel (2015, 2017), le droit d'auteur peut être rapproché dans son fonctionnement d'un faisceau de droits, voire d'une propriété simultanée au sens de l'Ancien Régime associant auteur·ice·s (droits moraux), propriétaires des droits (patrimoniaux) et usager·e·s[6].

5 Voir la définition fournie par Wikipedia du *Fair Use* : « Aux États-Unis, le *fair use* (que l'on peut traduire par « usage loyal », « usage raisonnable » ou « usage acceptable ») est un ensemble de règles de droit, d'origine législative et jurisprudentielle, qui apportent des limitations et des exceptions aux droits exclusifs de l'auteur sur son œuvre (droit d'auteur). Il essaie de prendre en compte à la fois les intérêts des bénéficiaires des droits d'auteur et l'intérêt public, pour la distribution de travaux créatifs, en autorisant certains usages qui seraient, autrement, considérés comme illégaux. » ; URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fair_use

6 Cette précision a été apportée par Lionel Maurel dans le cadre de nos échanges précieux sur ces questions, et se trouve comme fil conducteur dans les nombreux travaux publiés sur son blog : scinfolex.com.

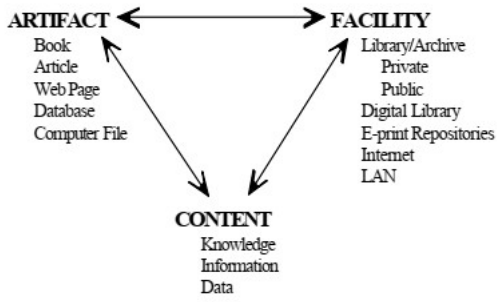
Dans cette perspective, la qualification de la ressource émerge *depuis* le champ de l'éthique et de la politique, et appelle des traductions en matière de politiques publiques au sens d'une prise en compte de l'intérêt général. Trois questions essentielles se posent pour Hess et Ostrom dans la gestion des communs de connaissance : celles de l'équité – dans l'appropriation et la contribution au maintien de la ressource ; de l'efficacité – la recherche de modes de production, de gestion et d'usages optimaux ; et de la soutenabilité – la capacité à inscrire ces processus dans un temps long, si possible intergénérationnel. C'est à l'aune de ces critères que la ressource peut être qualifiée, et que s'établissent les règles de gouvernance qui assurent la robustesse des communs de connaissance. Les autrices actent ainsi que ces biens non exclusifs et non rivaux ne se couplent pas automatiquement avec une gestion collective des droits, ni avec aucun autre type spécifique de propriété. La nature supposée du bien n'indique pas la nature des droits distribués pour la gérer : ceux-ci expriment des rapports sociaux et de pouvoir qui se traduisent dans les règles de qualification et de gestion des ressources.

Hess et Ostrom ajoutent une série de précisions pour clarifier la dimension socialement construite des ressources. Elles décomposent la notion unitaire de ressource pour l'aborder depuis les différentes pratiques qui caractérisent les ressources informationnelles. Hess et Ostrom (2007) distinguent spécifiquement les contenus, les artefacts, et les infrastructures :

> – Un artefact est la représentation d'une idée ou d'un agencement d'idée qui est clairement distinct (« discreet »), observable et qui peut être nommé. Les artefacts correspondent aux unités dont le flux est issu de l'infrastructure informationnelle.
>
> – Une infrastructure stocke et rend accessible les artefacts. Il s'agit du système ressource qui entrepose les artefacts et le contenu des informations. Les capacités physiques limitées des anciennes infrastructures informationnelles ont volé en éclats avec l'avènement du numérique.
>
> – Le contenu d'un artefact désigne (« signifie ») l'information elle-même (le paquet de données, les idées, le savoir, etc.) L'information est un flux d'unités non-physiques contenues dans un artefact, lui-même entreposé dans une infrastructure. Le contenu est la dimension réellement immatérielle de l'artefact, appartenant au monde des idées : il n'est donc pas contenu par le copyright précisent les autrices, pas plus qu'il ne l'est par le droit de propriété en général.

Les autrices établissent le schéma de mise en rapport suivant :

Figure 2. **Forms of Information**



Graphique précisant le découpage de la ressource en éléments distincts, Hess et Ostrom, 2007, p.65.

Pour Hess & Ostrom, ces distinctions sont indispensables pour analyser en particulier l'information en tant que bien public. Cette approche constructiviste des ressources informationnelles permet de les considérer comme le résultat d'un processus social qui n'est pas rabattu sur l'accès. Les autrices insistent sur l'analyse nécessaire des rapports de production, de distribution, de consommation et d'usages qui se jouent au sein même des ressources informationnelles.

Ces apports font émerger un cadre théorique qui autorise l'intégration des communs culturels dans celui, plus large et transversal, du domaine « informationnel » des communs. La production culturelle est rapprochée de la production des connaissances au sens large, issue d'un processus social qui apparaît d'une manière plus évidente que pour les communs « naturels ». Au tournant des années 2010 et dans la continuité de l'ouvrage d'Hess & Ostrom (2007), plusieurs contributions, plaident pour la prise en compte spécifique des communs culturels depuis des réflexions centrées sur la lutte contre l'extension de la propriété intellectuelle que Boyle désigne comme second mouvement d'enclosure. Boyle (2008) prend l'exemple de l'industrie musicale pour illustrer la façon dont la propriété intellectuelle (et plus spécifiquement le *copyright* anglo-saxon) façonne l'environnement culturel plus généralement. L'auteur explicite le fond anthropologique sur lequel repose la logique de la propriété intellectuelle. Cette forme de propriété postule une abondance créative sans limite issue de l'imagination individuelle. Elle opère ainsi une coupe franche des œuvres hors des histoires et des environnements artistiques et culturels dont elles sont issues – et ce d'autant plus aisément que la protection s'applique au support et non à l'idée elle-même. Depuis le postulat d'une abondance créative individuelle isolée, qui ne nécessiterait ni emprunt ni filiation, l'extension de la propriété individuelle est défendue par ses tenants comme un dispositif inoffensif, ou favorable à la création :

> « Les 'améliorations' ultérieures du matériel protégé par le droit d'auteur sont appelées 'œuvres dérivées' et, sans l'autorisation du détenteur des droits, elles sont illégales. Encore une fois, l'hypothèse semble être que vous pouvez simplement écrire votre propre livre. Ne prétendez pas que vous devez vous appuyer sur le mien[x]. » [Boyle, 2008, p. 161)

Contre cette conception romantique de l'art, Boyle rappelle la dimension collective, itérative et incrémentale des processus créatifs (que l'auteur nomme parfois « imitation sans fin »). Les exceptions au droit d'auteur contribuent à maintenir un espace de liberté de création, que l'extension de la propriété intellectuelle menace. L'auteur insiste en particulier sur la nécessaire, mais non suffisante, protection du genre, des standards et des styles, qui doivent échapper intégralement à logique propriétaire en tant que ressources culturelles. En même temps, Boyle s'appuie sur l'exemple d'une œuvre de Ray Charly et ses suites pour souligner la façon dont les restrictions d'accès et d'utilisation aux œuvres elles-mêmes menacent la liberté de création et le processus créatif dans son fondement :

> « Lorsque j'ai commencé cette étude, il m'a semblé que le plus grand défi de la loi sur le droit d'auteur dans le domaine de la musique était d'empêcher les droits de « se faufiler », de s'étendre de la couverture d'une seule chanson ou mélodie à des éléments essentiels du genre, du style et du thème. En fait, nous devions appliquer l'avertissement de Jefferson à la musique, vaincre la tendance constante à confondre la propriété intellectuelle et la propriété réelle, et rejeter les tentatives visant à rendre le contrôle du détenteur du droit total. Mon hypothèse était qu'il suffisait de maintenir ouvert l'« espace commun » des genres et des styles, et de laisser les nouveaux artistes créer leurs nouvelles compositions à partir du matériel de cet espace commun et obtenir une protection sur ces compositions. À bien des égards, l'œuvre de [Ray] Charly se situe au cœur même de ce que le droit d'auteur souhaite promouvoir. Elle n'est pas seulement innovante et expressive, elle a aussi contribué à créer un genre entièrement nouveau dans lequel d'autres artistes peuvent s'exprimer. Mais pour créer cette œuvre ['I Got a Woman'], Charly a eu besoin d'utiliser bien plus que des genres et des styles créés par d'autres. Il avait besoin de leurs chansons. »[xi] (Boyle, 2008, p. 176)

L'« espace commun » culturel émerge dans la réflexion de Boyle sous une forme patrimoniale agrégée de codes, de références, de standards, de genres, etc. Les créations dites individuelles sont ainsi porteuses, intrinsèquement, d'une part de ces communs, dont il suggère l'utilisation dynamique comme principe anthropologique collectif de création (par opposition à une philosophie individualiste de la création). Boyle précise également le rôle joué par l'extension de la propriété intellectuelle dans la mise en œuvre des injustices raciales. Les créations afro-américaines ont pu être mobilisées par des créateurs blancs lorsque le droit les y autorisait, sans contreparties équitables – pour se trouver ensuite figées sous de nouvelles formes interprétatives par les extensions successives du copyright pour des durées inédites (de 70 à 95 ans après la mort de l'auteur). Cette logique extractive, souligne Boyle, a activement contribué aux injustices raciales sur le plan économique et culturel, et menace le travail profond des influences et citations qui caractérisent le travail artistique. Boyle attache d'emblée la propriété intellectuelle, et la reconnaissance et la protection des communs culturels à un objectif de justice sociale et de progrès de la créativité culturelle et scientifique. Ce qui exige d'affirmer des limites à la propriété :

> « Comme le souligne Jessica Litman, construire dans l'espace intellectuel est différent de construire dans l'espace physique. Nous n'avons pas l'habitude de démonter de vieilles maisons pour en construire de nouvelles. Ce point ne se limite pas à la musique. J'ai déjà cité Northrop Frye : '*La poésie ne peut être faite qu'à partir d'autres poèmes ; les romans à partir d'autres romans. Tout cela était beaucoup plus clair avant l'assimilation de la littérature à l'entreprise privée*'. [Northrop Frye, Anatomy of Criticism : Four Essays (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 96–97.] La question est de savoir quelle est la taille des trous que nous devons laisser dans les droits privés ? Quelle est la taille du patrimoine commun que nous devons offrir aux futurs créateurs[xii] ? » (Boyle, 2008, p. 178)

Dans une logique similaire, Madison, Frischmann & Strandburg (2010) étudient les « communs culturels construits » (“constructed cultural commons”) qui permettent de produire, conserver et consommer des informations, des connaissances et des créations au sens large. Les auteur·ice·s se réfèrent plus explicitement à la dimension infrastructurelle nécessaire pour la « construction » des communs culturels en soulignant l'importance des « *environnements dédiés au développement et à la distribution de connaissances culturelles et scientifiques par le biais d'institutions qui soutiennent la mise en commun et le partage de ces connaissances d'une manière gérée*[xiii] » (Madison, Frischmann & Strandburg, 2010, p.659) . Les auteur·ice·s s'inscrivent dans la continuité des travaux d'Hess & Ostrom, considérant les biens culturels comme des biens publics au sens où ils ne sont ni rivaux et ni exclusifs. Ils soulignent que les agencements des communs culturels doivent impérativement permettre de gérer autant les usages finaux des œuvres que les conditions de leur production, afin de résoudre au mieux les dilemmes qui traversent ces différents rapports sociaux (p.672). Au-delà de l'enjeu de soutenabilité, au centre des communs « naturels », l'innovation, la croissance et le progrès sont au cœur du bon fonctionnement des communs culturels. Les auteur·ice·s précisent que la notion de progrès dépasse, dans ce cadre, les notions d'innovation ou de croissance, et se rapporte ici aux valeurs de progrès social et à des considérations humanistes. À ce titre, le progrès peut s'évaluer à l'aune du « *degré de participation à des activités créatives et inventive*[xiv] » (Madison, Frischmann & Strandburg, 2010, p. 672, citant Frischmann, 2007, p. 1095–96). Toutes les œuvres comportent ainsi une dimension de bien commun, au sens d'une acception large de la culture que Madison, Frischmann & Strandburg nomme « environnement culturel » (2010). Elles y contribuent autant qu'elles intègrent cette dimension collective, en émergeant d'une série d'emprunts et d'influences décrits par Boyle (2008). Les auteur·ice·s insistent sur deux aspects stratégiques pour la robustesse du commun, complémentaires aux 8 principes organisationnels dégagés par Ostrom. D'une part, la nécessité d'organiser non seulement la production et le partage des ressources produites au sein de la communauté, mais aussi leur partage au-delà d'elle. La seconde dimension stratégique consiste à prendre en compte le sens et la dimension symbolique produits au sein des communs culturels, leur dimension « expressive ». Enfin, les communs culturels sont imbriqués dans des systèmes sociaux complexes, multi-niveaux, qui doivent être intégrés à l'analyse.

Dans ce contexte intellectuel et culturel, l'émergence d'un mouvement de défense des communs culturels se structure d'abord dans le champ juridique. Il s'oppose à l'extension du domaine de la propriété intellectuelle contraignant les usages des œuvres numérisées ou numériques, leur circulation et en particulier les conditions de leur partage. Les développements technologiques ont bouleversé les modèles économiques et les filières traditionnelles de production, de distribution et de vente des biens intellectuels et culturels. Les acteurs traditionnels dominants se sont alors engagés, en défense de leurs intérêts économiques, dans un durcissement des conditions d'accès et de circulation des œuvres. L'émergence des *creative commons* constitue l'une des formes de résistance les plus abouties à ce phénomène :

> « Cette attitude conservatrice [des industries culturelles] qui tend à privilégier la culture comme marchandise, autrement dit sa valeur économique au détriment de sa valeur sociale a été fortement contestée. La recherche d'un modèle alternatif pour le fonctionnement des marchés culturels et de la connaissance, fondé sur une nouvelle approche de la propriété plus respectueuse du bien-être collectif et des nouvelles pratiques numériques constitue *l'acte de naissance des communs culturels.* Fortement inspirés par le mouvement précurseur des licences libres dans le champ des logiciels, toutes ces initiatives militent en faveur d'un nouvel écosystème créatif dans le champ des industries culturelles. » (Pélissier, 2017, p.1)

Cette définition doit être resituée, comme pour les communs dits naturels, dans un cadre institutionnel plus large et précis afin d'éclairer les motifs et les instruments des mobilisations en faveur des communs culturels dans l'environnement numérique.

Pierre-Jean Benghozi (2011), en analysant les bouleversements induits par la technologie numérique, identifie quatre grandes mutations, au regard desquelles il s'agit de comprendre la place des communs culturels. D'une part, la démultiplication de l'offre culturelle disponible modifie les équilibres des productions et les modalités de choix des consommateurs ; ce qui implique d'autre part que les filières et modèles d'affaires se transforment sous l'effet du rapprochement entre le secteur des contenus et celui des « tuyaux » (les infrastructures de distribution et de vente) ; c'est ainsi que de nouveaux acteurs émergent, et cela se caractérise par le poids grandissant de plates-formes d'agrégation, de distribution et de prescription se substituant aux modes traditionnels de rencontre des œuvres et des publics. Ces trois mouvements de reconfiguration des filières culturelles traditionnelles en impliquent un quatrième, autant qu'ils sont ré-agencés par lui à mesure de son intégration progressive : le rôle nouveau des clients-usagers. Ce dernier passe de la figure du consommateur à celle du contributeur grâce aux capacités inédites de contribution et de prescription, et donc d'influence sur la structuration des filières. Ghislaine Chartron et François Moreau (2011) soulignent ainsi que : « *l'audience des acteurs dominants, quel que soit le champ culturel ou médiatique considéré, s'effrite au profit d'acteurs plus confidentiels, voire de purs amateurs. Une telle évolution est facilitée par l'évolution des habitudes des consommateurs qui, en passant d'une logique de la possession à une logique de l'accès, se sont ouverts à la découverte et à l'expérimentation de nouvelles œuvres et de nouveaux artistes/auteurs qui n'avaient pas accès aux médias de masse* » (p.8). Les usagers des industries culturelles ont été renvoyés à un statut non-professionnel traditionnellement conçu comme nettement plus passif dans le rapport aux œuvres et aux pratiques de création. Leurs capacités nouvelles d'influence sur la construction de la valeur économique et d'usage des œuvres est inédite, et modifie les conditions de porosité entre les parcours professionnels et les amateurs. Un paradoxe émerge alors, issu de la tension entre une hyper-concentration des contenus en même temps que leur démultiplication, le tout « en ligne ». L'hyper-concentration correspond à une stratégie promotionnelle renouvelée des acteurs traditionnels, pour s'assurer une captation de l'attention, avec cette fois un marché mondial et des moyens technologiques décuplés. On observe en même temps la démultiplication des contenus découlant tant d'une participation amateur tous azimuts que de la stratégie en miroir des producteurs et éditeurs qui se saisissent des capacités de stockage quasi illimitées pour « t*oucher un public le plus large possible en*

s'adressant individuellement à chacun en fonction de ses préférences identifiées grâce à différents dispositifs tels que flux Rss, alertes, cookies, réseaux sociaux (le fameux « J'aime »), géolocalisation. » (Benghozi, 2011, p.113).

Benghozi souligne combien les trois réponses juridiques, économiques et techniques apportées par les acteurs traditionnels du marché et les États, pour faire face au « premier choc » lié à la concurrence du téléchargement vis-à-vis de la distribution physique maîtrisée, et qui s'est traduit par une baisse des recettes traditionnelles, ont été largement insatisfaisantes, en particulier du point de vue des communs. Recréant une rareté artificielle via un durcissement et une « maximalisation » des droits d'auteurs, les acteurs traditionnels se sont également tournés vers des régulations de type économiques insatisfaisantes pour les publics, et peu efficaces face aux piratages : contrôle exclusif des prix, gestion rigide des fenêtres d'exploitation, stimulation d'offres légales partielles et longues à se mettre en place, etc. Face à des échecs partiels comme autant de répliques du choc technologique, les solutions techniques ont été déployées, avec le succès tant politique que technique que l'on connaît (installation des DRM, filigranes, dispositif de filtrage, robotisation massive des contrôles de contenus, etc.). Alors qu'un domaine/espace public numérique se déployait à partir de logiques de gratuité et d'échanges réciprocitaires structurés autour de pratiques en amateur[7] florissantes, les logiques marchandes lucratives ont rapidement représenté une menace. Elles ont été structurées en enclosures autour de ces pratiques, oscillant entre captation sauvage de la valeur et destruction des espaces publics numériques de partage des œuvres et des pratiques par des contraintes juridiques excessives. La mobilisation théorique et politique pour la défense des communs de connaissance et culturels s'est donc principalement centrée sur la recherche de régimes de propriété et de structures de gouvernance qui favorisent la valeur d'usage des œuvres. Dans un contexte caractérisé par la dimension numérique tant des ressources que des communautés concernées, la littérature témoigne essentiellement d'un mouvement identifié par la défense des communs culturels liée aux enclosures numériques (Pélissier, 2017). Ces mobilisations ont placé au cœur de la définition des communs informationnels et culturels la notion de droit de propriété, les analyses portant autant sur le durcissement et de l'expansion des règles de propriété intellectuelle appliquées au droit d'auteur, que sur les règles alternatives de gestion de la propriété intellectuelle appliquée aux contenus et artefacts culturels, numériques essentiellement.

Pélissier souligne les apports de Lawrence Lessig, Yochaï Benkler et James Boyle, tous trois juristes, qui se sont particulièrement mobilisés pour défendre la « culture libre » : « *ils revendiquent, sous cet étendard, la nécessité de rééquilibrer le droit d'auteur à la faveur du compromis social initial. Une culture libre signifie non seulement protéger le domaine public de toute tentative de privatisation, mais aussi favoriser le potentiel créatif et de partage offert par l'environnement numérique* » (Pélissier, 2018, p. 98). Dans ce cadre, Pélissier identifie une première définition juridique de la notion de commun culturel, qui désigne « *l'ensemble des contenus (écrit, image, son) produits, de façon individuelle ou collective, dans une perspective de partage non marchand et reposant sur une conception non exclusive de la*

7 L'usage, dans le secteur artistique et culturel, est de désigner les pratiques *en* amateur, afin de décrire le statut de la personne qui pratique dans un cadre non professionnel, hors des régimes issus du droit du travail. Il ne s'agit pas ici de décrire la qualité supposée de la pratique elle-même (marquant un décalage avec l'idée d'une « pratique amateur »)

propriété (Benkler, 1998, 2003, 2009 ; Boyle, 2003, 2008 ; Lessig, 1999, 2005, 2008, 2009) » (p.98). Les communs culturels tels qu'ils sont défendus et développés dans l'environnement numérique deviennent les « *symboles d'une culture amateur non marchande dans l'environnement numérique* » (p. 108).

Les « nouveaux communs » identifiés par Hess (2008) embrassent ces mobilisations qui transforment la définition des communs. Ils émergent, au milieu des années 90, dans la littérature juridique et celle qui s'intéresse à l'économie non lucrative. La légitimité des communs se fonde, dans ces littératures, sur la notion du bien commun, opérant un déplacement théorique : il ne s'agit plus de considérer les communs depuis des modes de gestion collectifs adaptés à une ressource déjà là, mais d'affirmer la légitimité des communs contre de nouvelles formes d'enclosure. En particulier l'extension du domaine de la propriété intellectuelle dans l'environnement numérique fait l'objet d'une forte mobilisation. Au-delà du domaine numérique, les initiatives et les mouvements de résistance qui situent leur mobile politique à l'endroit des communs se multiplient. Lhomann opère un rapprochement entre les communs, le tiers secteur ou le secteur non-lucratif, et la philanthropie (Lhomann 1992a, 1992b, 1995). Hess situe dans ces littératures l'émergence des communs en tant que mouvement :

> « Il met l'accent sur l'action collective et l'importance de comprendre qui partage quoi, comment nous le partageons et comment nous maintenons les biens communs pour les générations futures. […] La difficulté d'écrire sur les nouveaux communs réside dans leur diversité apparemment illimitée. Les nouveaux communs peuvent être un mouvement révolutionnaire au Mexique, le second mouvement des enclosures (Boyle 2003b, Evans 2005), les smartmobs ([renvoi à une note de bas de page] ; Rheingold 2002), les associations de quartier qui se font de plus en plus entendre, la production entre pairs en ligne (Benkler 2004) ou de nouveaux types de marchés (Barnes 2006). L'essor des nouveaux biens communs est le signe de réactions alarmées face à la marchandisation, à la privatisation et à la conquête entrepreneuriale croissantes, à la mondialisation sauvage et à l'absence de réaction des gouvernements[xv]. » (p.3)

Hess insiste particulièrement sur le pas de côté qu'incarne l'entrée en scène de mobilisations qui affirment une dimension politique des communs. Au-delà des modalités de gestion des ressources liées à la propriété collective, les communs deviennent « plus inclusifs » en terme organisationnel, intégrant des mobiles d'action plus explicitement politisés : « *La littérature sur les nouveaux communs se concentre sur l'action collective, l'association volontaire, et la collaboration. Tandis que perdure l'importance des droits de propriété et de la nature des biens, l'accent est mis sur les questions de gouvernance, les processus participatifs, et la confiance ; et un intérêt grandissant va aux valeurs partagées et à la responsabilité morale*[xvi] » (p.37). L'autrice souligne enfin l'ambivalence, ou l'ubiquité des ressources considérées qui peuvent être libres ou non ; rivales ou non ; qui peuvent concerner tout autant l'héritage commun de l'humanité comme une ressource très localisée et se situer à différentes échelles (simultanément) ; qui peuvent être épuisables ou renouvelables ; articulant différentes combinaisons des droits de propriété (p. 37). Ces communs sont identifiés comme tels en ce

qu'une communauté d'usagers les partage, qu'ils sont vulnérables à l'enclosure et sensibles à la surexploitation, exigeant ainsi pour leur entretien un système de gouvernance spécifiquement adapté.

Cette ouverture théorique trouve un écho dans les travaux juridiques italiens de la Commission Rodotà[8] (2007-2008), qui reconfigurent la définition des communs. Il s'agit de considérer comme des communs « *les choses qui expriment des utilités fonctionnelles à l'exercice des droits fondamentaux ainsi qu'au libre développement de la personne* » (projet de loi Rodotà, art. 13.c). La nature collective des biens communs (au sens des *beni communi* travaillés par la commission) se fondent sur « l'usage civique » contenu dans le lien collectif que sont les droits fondamentaux des personnes vis-à-vis des biens. Elle s'établit à travers des droits collectifs, partagés. S'ajoute une dimension inter-générationnelle dans les travaux de la commission Rodotà, affirmant que les biens communs doivent faire l'objet d'une protection juridique « *en vue du bénéfice des générations futures* ». Les biens communs sont ainsi caractérisés d'une part à travers « *le lien (ou encore « utilité fonctionnelle ») entre le bien considéré et un ensemble de droits fondamentaux reconnus aux personnes […] relatifs à l'accès et à la jouissance de ce bien »*, et la gouvernance spécifique, multicentrique, que sa taille implique d'autre part. Les travaux de la Commission Rodotà trouveront un large écho théorique et militant dans le champ des communs. Dardot souligne ainsi :

> « Ce qui retient d'emblée l'attention, c'est l'affirmation d'une « symétrie » entre les biens communs et l'exercice des droits de la personne, de sorte que l'universalité des droits retentit en quelque sorte sur celle des biens en les rendant également universels (ibid., p. 214, note 11). Les biens communs ne sont pas universels en eux-mêmes mais du fait de leur relation à des droits qui sont eux intrinsèquement universels. Ils sont donc caractérisés par un « lien d'affectation » (Marella, 2016, p. 196) dans la mesure où ils sont indissociables de la réalisation de ces droits fondamentaux. […] Ce n'est donc pas parce que certains biens sont en eux-mêmes communs qu'ils sont indispensables à la réalisation des droits de la personne, mais c'est parce qu'ils sont indispensables à la réalisation des droits de la personne qu'ils doivent être considérés comme des biens « communs » au sens de biens « universels ». Dans la mesure où les droits de la personne sont inaliénables, les biens communs doivent également échapper à la logique du marché et de la concurrence. » (Dardot, 2016, §6)

Le retournement conceptuel opéré par la Commission Rodotà « *nous pousse au-delà du monde des biens* » (Rodotà, 2016, p.226, cité par Dardot, 2016, §8) et situe l'émergence des communs en amont des usages, dans les principes qui président à leur mise en œuvre. Les communs trouvent un fondement politique, et diverses traductions en droits fondamentaux. La notion de bien s'en trouve elle-même redéfinie :

8 Dardot résume ainsi les apports de la Commission Rodotà : « *Rappelons en effet que ce sont les travaux delà commission Rodotà, de juin 2007 à février 2008, qui débouchèrent sur un projet de loi déléguée soumis au garde des Sceaux le 22 avril 2008. L'élaboration juridique accomplie par cette commission a donné une assise à plusieurs arrêts rendus par les plus hautes cours italiennes, alors même qu'elle n'a jamais été inscrite dans la loi, en même temps qu'elle a fourni une base à nombre de luttes sociales*. » (Dardot, 2016, §2)

> « Ce sont la personne et ses droits qui constituent le véritable point de départ de l'élaboration de la catégorie des biens communs, non l'inspection des caractéristiques techniques des différentes sortes de biens identifiés d'après leur mode de consommation. Si l'on veut toujours parler de « bien » à propos de la personne et de ses droits, il faudra alors préciser que ce bien est éthique et politique (*agathon*), et non d'acquisition, de possession ou d'échange (*ktêsis*). » (Dardot, 2016, §8)

Rodotà souligne également le rôle central de la solidarité dans sa dimension inter-générationnelle. Son approche propose un déplacement conceptuel qui introduit une dimension temporelle au sein même de la définition de la ressource, dimension cadrée par la notion de génération *: « En rapprochant la logique du pouvoir limité et celle de la responsabilité collective, il devient dès lors possible de conclure que les droits des générations futures se traduisent concrètement en devoirs des générations présentes.* » (Rodotà, 2016, §14).

Dans la continuité de la commission, les travaux de Marella précisent la volonté de concevoir les communs comme processus co-constitutifs de la communauté et de la ressource :

> « un bien commun se trouve dans une relation circulaire avec une communauté de référence : celle-ci et les ressources dont elle vit sont constitutives l'une de l'autre, et cette relation tout à fait particulière se traduit très imparfaitement dans les termes juridiques classiques que sont le sujet de droit et l'objet de revendication juridique. […] Définissons ainsi les biens communs par trois critères : a) ce sont des ressources étroitement liées à une communauté de référence, constitutives de cette communauté et des liens sociaux qui la forment, b) ces ressources sont, ou doivent être, gérées collectivement, ou du moins sur un mode participatif, et c) elles sont identifiées indépendamment de titres formels d'appartenance (publique ou privée). » (Marella, 2016, §3-7)

Les communs, à partir de ces apports théoriques, sont re-définis comme des formes d'organisation sociale qui permettent de produire et d'entretenir des ressources, et la communauté elle-même. Il s'agira de ressources artistiques et culturelles dans le cas des communs culturels. Ces ressources sont assimilées à la dimension de contenu et d'artefact, tels que disposés dans le triptyque d'Hess & Ostrom (2001). La dimension infrastructurelle des communs culturels est saisie essentiellement par la propriété intellectuelle, la protection qu'elle doit offrir aux auteur·ice·s et ses limitations nécessaires pour assurer la préservation et le développement de l'environnement culturel au sens de la culture comme bien commun (Madison, Frischmann & Strandburg, 2010, p.705-706). Madison et al. insistent sur la dynamique – de circulation des œuvres et des connaissances – indispensable à la culture et à la création. Les communs culturels ont vocation à répondre à ce défi d'une gestion dynamique qui est un problème « de type infrastructurel » (cf. Hess & Ostrom, 2001 ; Madison et al., 2010). Les infrastructures culturelles, au-delà des agencements juridiques sensés protéger les communs culturels, font paradoxalement peu l'objet d'une littérature propre.

Enfin, le lien établi entre progrès social et participation dans la dynamique des communs culturels (Madison et al., 2010) fait écho à la notion de droits culturels, sans que ceux-ci ne

soient évoqués par les auteur·ice·s. Les droits culturels disposent le droit de chacun de participer librement à la vie culturelle, et de bénéficier d'une protection de ses intérêts moraux et matériels découlant de toute production culturelle ou scientifique[9]. Dans son rapport, Farida Shaheed (Shaheed, 2014) en tant que première rapporteuse spéciale à l'UNESCO pour les droits culturels, souligne le nécessaire équilibre à trouver entre protection de la liberté d'accès et de participation à la production (ou droit de contribution), et la protection des droits des auteurs. Cette tension entre la culture entendue comme bien commun d'une part[10], et la gestion des œuvres en tant que communs et propriété individuelle d'autre part, a été particulièrement étudiée par Lionel Maurel (Maurel, 2015, 2017). Les droits culturels permettent de relier les communs culturels et la culture comme bien commun – les œuvres uniques et la dimension patrimoniale de l'ensemble de la culture – aux communs tels qu'ils ont été redéfinis par la Commission Rodotà, fondés sur les droits fondamentaux.

Dans ce contexte, la notion de *commoning*, issue du travail de Linebaugh (2008), ouvre la possibilité d'une approche processuelle des communs culturels. Le *commoning* désigne l'ensemble des processus par lesquels les communautés de *commoners* produisent les communs et les entretiennent. La notion de *commoning* s'avère indispensable à l'analyse des communs culturels, en particulier dans leur dimension productive. La section suivante précise les apports théoriques du *commoning* qui seront mobilisés pour éclairer la dimension

9 En particulier, l'Observation 21 du Comité des droits économiques, sociaux et culturels précise notamment :

« 1. Les droits culturels sont partie intégrante des droits de l'homme et, au même titre que les autres droits, sont universels, indissociables et interdépendants. La promotion et le respect pleins et entiers des droits culturels sont indispensables à la préservation de la dignité humaine et à une interaction sociale positive entre les individus et les communautés dans un monde divers et multiculturel.

2. Le droit de chacun de participer à la vie culturelle est étroitement lié aux autres droits culturels énoncés à l'article 15 : droit de bénéficier du progrès scientifique et de ses applications (art. 15, par. 1 b)) ; droit de chacun de bénéficier de la protection des intérêts moraux et matériels découlant de toute production scientifique, littéraire ou artistique dont il est l'auteur (art. 15, par. 1 c)) ; et liberté indispensable à la recherche scientifique et aux activités créatrices (art. 15, par. 3). Le droit de chacun de participer à la vie culturelle est aussi intrinsèquement lié au droit à l'éducation (art. 13 et 14), qui permet aux individus et aux communautés de transmettre leurs valeurs, leur religion, leurs coutumes, leur langue et d'autres références culturelles, et qui contribue à promouvoir la compréhension et le respect des valeurs culturelles d'autrui. Il est aussi corrélé à d'autres droits consacrés par le Pacte, notamment le droit de tous les peuples de disposer d'eux-mêmes (art. 1) et le droit à un niveau de vie suffisant (art. 11).

10 Reprenant la pensée d'Ostrom pour en déduire des critères de distinction explicites entre communs et biens communs, Benjamin Coriat propose de distinguer les deux notions vis-à-vis des mécanismes de gouvernance :

– dans un cas, les communs sont « fondés sur des ressources partagées qui peuvent être relativement aisément gouvernées »

– dans l'autre cas, les biens communs appellent par leur taille et leur nature, la mise en place d'une gouvernance multi-niveaux, « multi-centrique » suivant le vocable ostromien. Coriat précise que « sont ainsi visés des communs de « grande taille : l'air, l'atmosphère, l'océan… ou des communs qui impliquent des droits reconnus à de très grands nombres de personnes, qu'il s'agisse de biens tangibles ou intangibles : l'espace public, la connaissance, etc. ». Cette catégorie de communs concernerait donc les « ressources « ouvertes » ou en accès partagé, qui concernent de très grands nombres, pour lesquelles les règles d'accès et/ou d'usage existent mais qui présentent la caractéristique de n'être pas administrées par une structure de gouvernance clairement établie et identifiable capable d'assurer le respect des règles par les usagers » (Coriat in Cornu, M., Orsi, F., & Rochfeld, J. (2017).

infrastructurelle des communs culturels, peu explorée par la littérature juridique qui les a mis sur le devant de la scène.

1.2. LE *COMMONING* COMME PROCESSUS ORGANISANT DES COMMUNS CULTURELS

L'organisation des communs est « *moins liée à la nature des ressources concernées qu'au résultat de choix normatifs d'acteurs qui décident de gérer une ressource en commun et de construire un ensemble de règles pour y parvenir* » (Aufrère, Eynaud, Gautier, Vercher-Chaptal, 2019, p.86). La communauté s'organise ainsi à travers des processus qui sont désignés par la littérature en tant que *commoning*, « *c'est-à-dire au processus social et organisationnel au cœur de la constitution des communs* » (Aufrère *et al.*, 2019, p.86). Helfrich et Bollier (2017, p. 206) définissent le *commoning* comme « *le processus social par lequel un groupe de personnes – des pairs – s'organisent pour gérer des ressources communes, des savoirs, des espaces et autres domaines* ».

Il s'agit maintenant de saisir les enjeux du *commoning* pour les communs culturels en tant qu'ensembles de pratiques d'ordre infrastructurel nécessaires à la production et à l'entretien des arts et de la culture. Nous allons considérer le *commoning* d'abord en tant que principe et en tant que processus de production collective des communs. Nous préciserons ensuite à quelles conditions le *commoning* peut permettre de comprendre les communs culturels comme des infrastructures, permettant d'organiser les pratiques artistiques et culturelles autant que la gestion des contenus et des artefacts.

1.2.1 LE *COMMONING* COMME PROCESSUS DE PRODUCTION COLLECTIVE DES COMMUNS CULTURELS

L'approche proposée par Dardot & Laval dans *Commun : essai sur la révolution au XXIe siècle* (2014) se déporte de « l'origine juridique du concept » (Dardot, 2016), qui loge traditionnellement la notion de ressource au cœur de la définition des communs. Les auteurs proposent une refondation théorique à partir d'une critique de la centralité juridique, à laquelle ils substituent l'analyse des rapports sociaux de production des communs, et donc de la ressource. Les communs sont définis depuis les pratiques à l'œuvre au sein de la communauté. L'origine de cette critique se trouve dans l'histoire de la notion de ressource. Celle-ci est associée à la notion de chose et en particulier les *res communes* issues du droit romain. La logique interne du droit romain – et la philosophie à laquelle elle se rapporte – qui fonde sa capacité à transformer les choses en bien appropriables (ou non) constitue, pour Dardot & Laval (2014), un héritage embarrassant. Ils proposent « L'archéologie du commun » qui éclaire le passage de la notion de *res communis* en tant que catégorie ambiguë du droit, conceptuellement ouverte, à une catégorie figée. Ils précisent les soubassements philosophiques qui président à ce processus de réification en prenant appui sur les travaux de Yan Thomas et Marie-Alice Chardeaux. À l'émergence du système juridique romain, la

constitution d'une chose en droit est assise sur un processus social qui assume la dimension relationnelle à la fois de la catégorie juridique en train de se constituer, et de l'objet sur lequel elle porte :

> « la *res* n'est pas projetée sur le plan d'une nature passive ou d'une pure extériorité matérielle. Le noyau sémantique de la notion renvoie d'abord et avant tout au procès, à l'affaire à débattre, et c'est à partir de ce noyau qu'on est passé de l'« affaire » contestée à la « chose » qui est à l'origine du conflit : '*Le sens primitif de* res *oscille donc entre les idées de litige, de situation litigieuse, et d'objet fournissant l'occasion d'un contentieux. D'où, par extension, la situation que doit régler un jugement, ou régir une loi. Mais la signification centrale reste celle d'"affaire", prise dans les réseaux du débat contradictoire : res in controversia posita*.' » (Dardot & laval, 2014, chap.1, « La réification du commun »)[11]

Les *res communes* quant à elles « '*demeurent en marge des divisions couramment appliquées aux choses », qu'il s'agisse de la distinction entre les choses patrimoniales*[12] *et les choses extra patrimoniales ou de la division entre les choses de droit divin et les choses de droit humain'*[13] *»* (Chardeaux citée par Dardot et Laval, 2014, chap.1, « La réification du commun »). Les *res communes* constituent une catégorie de droit ambiguë. Cette catégorie désigne des choses considérées comme inappropriables non pas en raison de leur caractère statutaire, c'est-à-dire en relation avec un sujet (à l'inverse des choses publiques, patrimoniales ou matrimoniales), mais du fait de leur *nature*. Leur définition juridique comporte ainsi une incomplétude interne, puisque la catégorie des *res communes* trouve son fondement dans la nature comme un au-dehors du droit, et non pas au sein du droit lui-même, c'est-à-dire du point de vue des relations réglées entre les hommes. Les auteurs précisent ainsi :

> « Elles sont davantage conçues comme une « enclave originaire » dans la propriété collective de l'âge primitif de l'humanité que comme une catégorie pleinement juridique : dans cet âge, toutes ces choses auraient été en effet communes à tous les hommes[14]. Elles forment en ce sens un « enclos pré-juridique » à l'intérieur duquel le droit laisse subsister une nature autonome « *comme à l'état de fossile* ». Mais il faut ajouter que cette enclave a une fonction très précise dans la mesure où elle constitue un modèle pour les choses publiques – notamment les fleuves, les routes, les places et les théâtres : à l'image des

11 Yan Thomas (« Res, chose et patrimoine. Note sur le rapport sujet-objet en droit romain », Archives de philosophie du droit, no 25, 1980, p. 422)

12 Les auteur·s apportent la précision suivante en note de bas de page : « Comme le précise Yan Thomas (« Res, chose et patrimoine. Note sur le rapport sujet-objet en droit romain », Archives de philosophie du droit, n° 25, 1980, p. 422) : le mot patrimonium « signifie "statut légal du pater", tout comme matrimonium, mariage, désigne le "statut légal de la mère" (le suffixe – monium indiquant la condition juridique du nom d'agent auquel il s'agrège) ». Le terme finira par se détacher de toute signification statutaire pour désigner un bien évaluable en argent, « pour s'objectiver dans la sphère de la marchandise ».

13 Marie-Alice Chardeaux, Les Choses communes, op. cit., p. 135, note 163. Nous reviendrons sur l'importance de cette qualification dans le chapitre 6

14 Marie-Alice Chardeaux, Les Choses communes, LGDJ, Paris, 2006.

> choses communes, qui sont offertes à l'usage commun de tous, les choses publiques sont affectées à l'usage commun de tous, la seule différence entre les deux étant que les secondes le sont après avoir été retranchées de la sphère d'appropriation par un acte de droit public tandis que les premières sont supposées l'être en vertu de leur nature. C'est justement cette irréductible différence qui est particulièrement significative : '*[S]i les* res communes *sont conçues comme des choses par nature inappropriables, c'est précisément parce qu'elles n'intègrent pas totalement la sphère juridique. À l'inverse, si les* res communes *avaient dû former à Rome une catégorie pleinement juridique, leur inappropriabilité n'aurait vraisemblablement pas été fondée sur leur essence*[15].' […] Cependant, à examiner la question de plus près, les arguments invoqués pour ancrer l'inappropriabilité dans la nature des choses sont de deux sortes : ou bien on range dans les *res communes* les choses dont l'appropriation est inutile en raison de leur caractère inépuisable ; ou bien on subsume sous cette même notion les choses qui sont impossibles à approprier en raison de leur caractère insaisissable. Dans la première conception, c'est l'abondance qui expliquerait que les choses communes se prêteraient à l'usage simultané de tous les individus. […] Dans la seconde conception, c'est l'impossibilité physique de l'appropriation qui est mise en avant. C'est en raison 'de leur éloignement, de leur essence fugitive ou de leur immensité' que les choses communes 'répugneraient à être enfermées dans le domaine exclusif d'une personne' : 'on n'enclot pas la lumière', 'on ne numérote pas les nuages'. » (Dardot & Laval, 2014, chap.1, « La réification du commun »)

Cette philosophie du droit conduit à considérer que le droit « *n'aurait pas à prescrire l'inapropriabilité des choses communes, [puisqu']il ne ferait que les constater* » (emphase originale, *ibid*.). Elle fonde « l'illusion naturaliste » qui préside à la catégorie ambiguïté de la chose commune. L'ambiguïté elle-même permet de compenser le paradoxe auquel est alors confronté le droit romain lorsqu'il doit constituer une catégorie de chose à partir d'une définition qui se situe précisément hors de son champ. Dans le contexte d'un héritage des principes de droit romain, Dardot & Laval s'opposent à la stratégie qui consiste à accompagner le glissement de la notion de chose comprise comme un objet relationnel, vers une « *chose matérielle donnée dans une pure extériorité*[16] ». En appeler à la protection d'une propriété universelle en faisant des communs un patrimoine de l'humanité prolonge, pour les auteurs, la logique consistant à considérer les communs depuis la notion de chose commune dont la matérialité figée hériterait d'une « pure extériorité ». Le risque de réification emporte en effet des conséquences politiques. Procéder ainsi privera les communs de leur fondement politique en confirmant une compréhension de la chose commune comme un socle de référence situé *en amont* de la communauté humaine (et donc extérieure à elle), *à partir duquel* elle se constitue :

> « Dans la philosophie cicéronienne, le commun est fondé sur la sociabilité propre au genre humain. Le christianisme a prolongé à sa manière cette identification du

15 Marie-Alice Chardeaux, op. cit., p. 134

16 Dans la continuité, les systèmes juridiques contemporains héritiers du droit romain transforment souvent la chose, inappropriée, en bien, appropriable.

> commun et de l'universel : c'est en tant que créature de Dieu et animal raisonnable que l'homme aspire à la béatitude. Dans le registre d'une tradition philosophique persistante, le commun a continué de désigner ce que l'on pose au fondement d'une co-appartenance : 'Du point de vue de la philosophie politique, le commun semble ainsi toujours devoir précéder les communautés, en représenter l'assise, le sol, la racine immuable, l'essence, la nature », comme l'indique justement Judith Revel'.[…] Dans cet essentialisme, à la différence du précédent, l'identité intérieure du genre se substitue à l'identité matérielle des choses » (Dardot & Laval, chap.1, « Le commun, entre le vulgaire et l'universel ».)

Au contraire, il s'agit pour Dardot & Laval de concevoir les communs comme une activité humaine, sans *a priori* essentiel – ni matériel ni moral. « Le commun » désigne le principe politique d'auto-organisation pour produire « des communs », désignant les ressources gérées collectivement. Pour les auteurs, il s'agit de sortir d'une approche économiciste naturaliste. Ils postulent à l'inverse que « *seule l'activité pratique des hommes […] peut rendre des choses communes* » :

> « Le commun est à penser comme co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession. […] le commun au sens où nous l'entendons ne définit pas a priori un type d'homme – psychologique ou social – indépendamment de l'activité pratique des individus eux-mêmes. […] Si « universalité » il y a, il ne peut s'agir que d'une universalité pratique, à savoir celle de tous les individus qui sont, à un moment donné et dans des conditions données, engagés dans une même tâche. Le commun ne peut être repensé qu'à la condition de rompre avec le face-à-face métaphysique du sujet libre et de la chose matérielle offerte à la prise souveraine de ce sujet. Le commun n'est pas un bien, et le pluriel ne change rien à cet égard, car il n'est pas un objet auquel doive tendre la volonté, que ce soit pour le posséder ou pour le constituer. Il est le principe politique à partir duquel nous devons construire des communs et nous rapporter à eux pour les préserver, les étendre et les faire vivre. Il est par là même le principe politique qui définit un nouveau régime des luttes à l'échelle mondiale. » (Dardot & Laval, chap.1, « Le commun, entre le vulgaire et l'universel.)

Contre le risque de réification et d'essentialisation, l'opération consiste à mettre de côté la question de la dimension matérielle en tant que problématique herméneutique pour affirmer *le commun* comme praxis et fondement politique à même de construire *des communs*. Il ne s'agit pas d'évacuer ou d'oblitérer l'approche matérialiste, ni d'abandonner la dimension empirique « *au règne du besoin ou à la domination de la rationalité instrumentale, comme si cette supposée étanchéité du politique et de l'économique pouvait avoir la moindre réalité dans les sociétés contemporaines* ». Il s'agit de s'écarter d'une conception génétique qui place à l'origine du commun une ressource qui serait déjà-là en tant que commun. La définition des communs s'en trouve ainsi réorientée :

> « Par « communs », on entend donc un ensemble de pratiques instituantes et d'institutions constituées répondant au principe selon lequel un groupe plus ou moins étendu s'engage dans une activité collective productrice de biens tangibles

> ou intangibles mis à la disposition des '*commoners*' ou d'une collectivité plus large, selon des règles démocratiques d'auto-organisation, c'est-à-dire qui garantissent la prise en compte des différentes parties prenantes concernées par la ressource elle-même. » (Laval, 2016, p.2).

Dardot & Laval envisagent ainsi « *la possible constitution politique du commun comme rationalité alternative généralisable* » et donc un « *principe général de l'organisation de la société* » qui remet en cause la rationalité des marchés et de l'État (Dardot & Laval, 2014, Chapitre 4, « Limites de l'analyse institutionnelle des communs »).

Il n'est pas ici possible, ni tout à fait nécessaire, de retracer la controverse théorique qui s'est installée dans l'écart entre l'approche de Dardot & Laval rapidement exposée ici, et celle développée par Benjamin Coriat et les participant·e·s aux différents aux programmes de recherche Entreprendre en commun. Il est en revanche indispensable de prendre en compte les approches, en économie et en droit, développées par ces derniers. La notion de ressource se présente, d'une approche disciplinaire à l'autre, comme un élément théorique à « résoudre ». Elle perdure en effet comme élément fondamental qu'il s'agit de stabiliser pour établir un cadre théorique robuste propice au développement des communs.

Benjamin Coriat reprend les travaux d'Ostrom pour en déduire des critères de distinction explicites entre différents types de ressource. Il propose un schéma interprétatif qui articule la dimension organisationnelle (la gouvernance) et la « nature » de la ressource que cette gouvernance organise pour établir sa typologie :

> – dans un cas, les communs sont « *fondés sur des ressources partagées qui peuvent être relativement aisément gouvernées* » (Coriat, 2017, § « Communs/biens communs : une question de gouvernance ? »)
>
> – dans l'autre cas, les biens communs appellent par leur taille et leur nature, la mise en place d'une gouvernance multi-niveaux, « multi-centrique » suivant le vocable ostromien. Coriat précise que « sont ainsi visés des communs de « *grande taille : l'air, l'atmosphère, l'océan… ou des communs qui impliquent des droits reconnus à de très grands nombres de personnes, qu'il s'agisse de biens tangibles ou intangibles : l'espace public, la connaissance, etc.* ». Cette catégorie de communs concernerait donc les « *ressources « ouvertes » ou en accès partagé, qui concernent de très grands nombres, pour lesquelles les règles d'accès et/ou d'usage existent mais qui présentent la caractéristique de n'être pas administrées par une structure de gouvernance clairement établie et identifiable capable d'assurer le respect des règles par les usagers.* » (Coriat, 2017, idem)

La nature *a priori* de la ressource n'est pas postulée. C'est à travers des concepts géographiques notamment qu'elle est saisie (la taille, l'étendue, la métrique), et en regard de la gouvernance qui l'établit comme telle. C'est bien l'activité de gouvernance qui fait émerger la ressource en tant que commun, qui en est en quelque sorte le produit. Si des éléments matériels préexistent à la conception de la ressource en tant que commun (l'air, l'atmosphère, l'océan, la connaissance parmi d'autres exemples possibles), une re-conceptualisation s'opère du fait même de l'émergence d'une gouvernance qui conçoit l'échelle du commun, et qui lui donne son périmètre d'action (l'océan, par exemple, peut devenir un commun à partir du

moment ou un organe de gouvernance se saisit de l'océan *comme d'une ressource* à protéger *à l'échelle de l'océan*). La « nature » de la ressource n'impose pas une conception purement essentialisée de celle-ci en dépit de sa dimension matérialiste. La manœuvre consiste à stabiliser la ressource comme notion théorique en l'adossant aux processus de gouvernance qui intègrent des éléments matériels. C'est dans cette manœuvre qu'apparaît le *commoning*. Cette perspective constructiviste permet de dégager le cadre délibératif des processus de gouvernance hors de tout arrimage à une évidence naturaliste contraignant la conception de la ressource (théoriquement en amont d'une éventuelle fabrication). Le *commoning* permet de mettre l'accent sur le processus de caractérisation de la ressource comme technique de conception, un processus social qui cadre sa production et sa reproduction. La ressource retrouve ainsi sa dimension relationnelle et donc organisationnelle. La dimension organisationnelle qui la fonde loge au cœur de son émergence institutionnelle une dimension politique ouverte : la ressource est l'affaire des débats au sein de la gouvernance qui l'établit comme telle.

La compréhension de la dimension plurielle des communs culturels, qui associent contenus, artefacts et infrastructures, est facilitée par une approche par le *commoning*. La culture peut être saisie comme un bien commun dans son acception anthropologique large, définit sur le plan du droit et des pratiques par sa dimension relationnelle, celle des droits culturels. Elle peut également être comprise en tant qu'élément définitionnel de pratiques et d'artefacts identifiés comme artistiques et culturels à l'issue d'un processus social idoine. Dans les deux cas, les communs culturels sont issus de processus organisationnels dont la fonction est de caractériser les pratiques et les biens susceptibles de permettre l'expression culturelle des personnes. Les communs culturels, pas plus que les droits de propriété intellectuelle, ne peuvent saisir par leur gouvernance les idées ou les contenus. En revanche, ils s'établissent aux échelles de la production, de la distribution, de la diffusion, de la prescription, etc. des œuvres (artefacts), et de leur gestion via les pratiques de *commoning*. Le *commoning* des communs culturels embrasse ainsi des pratiques d'ordre infrastructurel, nécessaires aux arrangements sociaux qui font les arts et la culture. La diversité des modalités d'organisation des communs culturels est relative à la diversité des pratiques et des œuvres considérées. À la diversité culturelle correspond ainsi la diversité organisationnelle des communs culturels.

1.2.2. LE *COMMONING*, UN PARADIGME DÉLIBÉRATIF EN FAVEUR DE LA DIVERSITÉ ORGANISATIONNELLE DES COMMUNS CULTURELS

a) Le commoning *comme approche constructiviste et processuelle*

Paranque (2014) identifie trois questionnements en sciences de gestion susceptible d'ouvrir à des reconfigurations épistémologiques utiles pour renseigner le *commoning*. Il s'agit de s'interroger sur les apports théoriques à même de prendre en compte « *les usages comme support de la gestion collective des ressources communes échappant à l'emprise de l'échange capitaliste » ;* de considérer « *la maîtrise et le contrôle des moyens et ressources nécessaires au déploiement d'activités génératrices de revenus répondant aux besoins définis collectivement* ; et enfin d'analyser « *l'organisation spécifique de l'activité à travers des*

modes démocratiques de prises de décision et de répartition des responsabilités » (Paranque, 2014, p. 77). À ces enjeux de gestion correspondent des postures épistémologiques renouvelées, qui permettent l'analyse des communs saisis à la fois à travers leur « valeur d'usage » et leurs « activités d'usage ».

Paranque mobilise les travaux de Alvesson M., Bridgman T., Willmott H., Eds, (2009, p. 9) dans le champ des *Critical Management Studies* :

- *« la « de-naturalisation*[xvii] *» réexamine tout ce qui nous est donné pour allant de soi dans une approche naturalisante de la réalité socio-économique (le marché, la propriété privée, les dominations sociales, l'existence d'élites, la hiérarchie…) ;*
- *L''anti-performativité' est utilisée dans un sens quelque peu technique pour identifier les relations sociales dans lesquelles la prédominance d'un calcul des moyens et des fins agit de manière à exclure toute réflexion critique sur la question des fins. (*M. Alvesson et alii, 2009*, p. 10)* [xviii]*;*
- *la « réflexivité*[xix] *» interroge la posture propre à tout sachant (professeur, manager, etc.) « sous couvert de produire des 'faits', cette recherche [dominante] est inattentive (c'est-à-dire non réflexive) aux valeurs qui guident non seulement la portée et la représentation de ce qui est recherché, mais aussi la manière dont la recherche est menée'. » (idem)*[xx]*. »* (Paranque, 2014, p. 77)

Ces principes de gestion renvoient à la définition du *commoning* initiée par Linebaugh (2008). Linebaugh (2008, p. 279) suggère de penser les communs comme une activité plutôt que d'enraciner leur définition dans la notion de ressource :

> « Parler des communs comme s'il s'agissait d'une ressource naturelle est au mieux trompeur et au pire dangereux – les communs sont une activité et, en tout état de cause, ils expriment des relations sociales qui sont inséparables des relations avec la nature. Il serait peut-être préférable de conserver le mot comme un verbe, une activité, plutôt que comme un nom, un substantif[xxi]. » (Linebaugh, 2008, p. 279)

L'auteur identifie au moins quatre dimensions essentielles au *commoning* : un travail d'enquête compris comme une attitude générale de recherche et de réflexivité collective ; un processus de travail dans lequel l'organisation des communs est encastrée (« c*ommoning is embedded in a labor process* »), ce travail étant la praxis par laquelle on entre dans les communs (« *Common rights are entered into by labor* » ; une dimension collective essentielle ; et une indépendance vis-à-vis de l'État et de la loi (Linebaugh 2008, p.45). Le *commoning* est présenté comme « l'anti-thèse des enclosures » (Blaser & de la Cadena, 2017, p.199), un processus collectif réflexif et critique, conçu hors d'une rationalité instrumentale et individualiste qui organise des usages partagés et tente de mettre en échec la privatisation.

Les travaux de Fournier (2013) éclairent la façon dont ces dimensions peuvent s'articuler au sein du *commoning*. Elle propose une typologie des dynamiques de *commoning* qui permet de prendre en compte les usages individuels, collectifs, et à destination de l'entretien des communs en tant que tel. L'autrice distingue les usages « du commun », « pour le commun », et « en commun », éclairant les rapports de production et de partage au sein des communs. Fournier mobilise des exemples qui mettent en évidence le fait que le fonctionnement et le

périmètre des communautés n'est pas figé : elles sont en capacité d'accueillir des personnes de manière ponctuelle, plus ou moins régulière. Fournier insiste sur l'ouverture des communs à la pratique du plus grand nombre, en particulier lorsqu'il s'agit d'organiser « en commun » des espaces sociaux-culturels :

> « Ce processus de production en commun, de coproduction, est essentiel car sinon les centres sociaux n'auraient aucune utilité, rien à partager. Les ressources ouvertes à tous doivent aussi être produites par tous en commun. Ainsi, les boutiques gratuites, les bibliothèques, les concerts, les représentations théâtrales et les repas, les cours de langues, d'arts martiaux, de danse, de musique et d'arts urbains, les ateliers de « guérilla verte », d'informatique, de jardins urbains, etc. ne sont pas des services publics proposés aux consommateurs, mais sont produits et mis en place conjointement par tous les participants. La production et l'utilisation ne peuvent être dissociées ; elles font partie du même processus[xxii] » (Fournier, 2013, p.446).

À partir d'exemple de centre sociaux tels que la Can Masdeu et La Tabacalera, Fournier insiste sur la centralité des processus de production collectif, sans lesquels l'espace considéré dans lequel est installé de centre social « *resterait un espace vide et sinistre, une usine abandonnée* » (idem). L'organisation des travaux collectifs et la distribution des usages trouve son équilibre dans un temps long, et par la diversité des modes d'échanges mis en œuvre. Le *commoning* trouve sa robustesse dans la pluralité des échanges et l'accueil à diverses modalités d'engagement des *commoners*.

Organisation « en commun », « pour le commun », « du commun », Fournier, 2013

Formes de *commoning*	**Renseigne le contenu de l'activité organisante**	**Réciprocité à perpétuité**	**Principale question organisationnelle : Comment cette activité est-elle régulée ?**
L'organisation « *en* commun » (« *in common* »)	Allocation collectivement délibérée des unités de ressources communes attribuées aux usages individuels ; et répartitions des responsabilités entre les usagers	La réciprocité est conçue sur le modèle du don contre don : les usagers peuvent s'approprier des ressources en échange d'une participation aux activités de soin et d'entretien	Combien peut-être prélevé et par qui : identification des usagers légitimes intégrés au commun et du montant des ressources qu'iels peuvent utiliser.
L'organisation « *pour* le commun » (« *for the common* »)	Usage collectif des ressources communes	La réciprocité est conçue comme processus créatif et récursif autorisant l'usage collectif des ressources collectives. La consommation et la production des ressources ne peuvent être distinguées l'une de l'autre. Ce qui est reproduit à perpétuité n'est pas seulement le système de ressource mais aussi la communauté en tant que telle.	Qu'est-ce qui peut être utilisé et par qui
L'organisation « *du* commun » (« *of the common* »)	Production collective des ressources communes		

Nous avons traduit le tableau de l'anglais vers le français. Les notions « en commun », « pour le commun », « du commun » sont des propositions de traduction qui respectent l'usage du pluriel et du singulier par Fournier, sans référence aux syntaxes proposées par Coriat (2017), Dardot et Laval (2014), ou encore Tirole (2016). Ces notions seront systématiquement mobilisées entre guillemets dans ce texte.

La place centrale qu'occupe la gouvernance dans la définition des communs, et le mouvement associé aux nouveaux communs, rendent possible un rapprochement avec l'économie sociale et solidaire (ESS) et de l'évolution des mobilisations citoyennes (Hess, 2008 ; Nyssens et Petrella 2015 ; Eynaud & Laville, 2017 ; Eynaud & Laurent, 2017 ; Eynaud, Juan, Mourey, 2018). Ce rapprochement permet de considérer les modalités de gestion de la dimension infrastructurelle des communs culturels.

Nyssens et Petrella (2015) proposent un rapprochement des communs et des initiatives d'économie sociale et solidaire en partant de la définition des communs d'Elinor Ostrom fondée sur les ressources. Elles soulignent que pour les communs comme dans l'ESS, la propriété se constitue autour d'un faisceau de droits autorisant des formes de propriété collective. L'articulation de ces différents droits s'opère en fonction de la ressource considérée et d'un contexte donné. La diversité institutionnelle ainsi rendue possible permet en retour d'analyser ces agencements institutionnels au-delà de la dichotomie du marché et de l'État au

cœur de l'économie classique. Le mobile d'action est collectif dans les deux cas, mais distinct. Il vise le « bénéfice commun » des usagers appropriateurs concernés par la ressource commune qui constitue leur « intérêt mutuel ». Il intègre une dimension d'intérêt général pour les organisations de l'ESS : « *la construction d'une finalité sociale dépasse, stricto sensu, les intérêts des bénéficiaires directs, et nécessite, souvent, un dialogue entre une hétérogénéité de parties prenantes donnant, entre autres, une autre position aux acteurs publics au nom de leur contribution à l'intérêt général. […] Cette dimension d'intérêt général conduit à donner une place plus importante à l'État dans la production de ces biens et services ainsi qu'à une plus forte hybridation de financements marchands et non marchands* » (Nyssens et Petrella, 2015, p.125). Pour les autrices, l'intérêt commun des *commoners* peut concerner l'intérêt général du point de vue de l'entretien de la ressource considérée, mais ce lien, dans la tradition théorique ostromienne, n'est pas une composante explicite de l'action collective. En revanche, la forme organisationnelle des communs renvoie aux formes organisationnelles typiques de l'ESS, notamment l'association, « *en tant qu'initiative impulsée par des citoyens qui se regroupent autour d'une même finalité sociale et qui créent une structure autonome dans ses décisions et démocratique* » (p. 130). Les autrices postulent une dimension plus explicitement politique des principes organisationnels de l'ESS en ce qu'ils renvoient à l'intérêt général et la co-construction de politique publique. Ils se situeraient ainsi au-delà d'un objectif de robustesse interne (notamment dans l'entretien d'une certaine confiance entre les personnes).

Philippe Eynaud et Jean-Louis Laville (2017) proposent de rapprocher plus précisément les communs de l'économie solidaire du point de vue de la dimension politique. Ils intègrent une analyse des communs qui dépasse l'approche d'Ostrom centrée sur la nature de la ressource (héritée de la définition des *common-pool resources*, les biens rivaux non exclusifs) et intègre pleinement les nouveaux communs. Le cadre théorique se déplace ainsi « *d'un paradigme agrégatif (fondé sur les préférences individuelles) à un paradigme délibératif. Dans le cadre de ce dernier, la communication dans son ensemble créé de nouvelles solutions à travers l'intersubjectivité mobilisée au cœur de l'enquête collective (Dewey, 1938)*[xxiii] ». L'économie solidaire s'oppose à ce que Karl Polanyi (1944, 1977) nomme le sophisme économique, qui rabat l'économie sur les principes d'échanges marchands autorégulés et sur la rationalité instrumentale. Polanyi définit l'économie depuis les liens qui se tissent dans la « *dépendance ultime où se trouve l'homme vis-à-vis de la nature et à ses semblables pour se procurer les moyens de sa survie* » (Polanyi, 1977 [Traduction, 2011, I. A. 1. « Le Sophisme économiste »]). Cette économie substantive inclut une diversité de principes d'échange, monétaires et non monétaires, en plus des échanges marchands : la réciprocité, l'économie domestique et la redistribution publique. Eynaud & Laville, en écho aux travaux de Nyssens & Petrella (2015) et de Laville & Nyssens (2001), soulignent l'enjeu démocratique qui déborde la dimension économique des organisations : « *L'utilité sociale est généralement multidimensionnelle, car il s'agit d'un projet ancré dans les pratiques organisationnelles. Les bénéfices collectifs ne sont pas produits uniquement par les activités économiques. Cela signifie que la démocratie ne peut être considérée comme une externalité positive*[xxiv] » (p. 20). La dimension politique et démocratique est revendiquée comme intrinsèque aux projets d'économie solidaire, pas seulement du fait de leur organisation interne, mais du fait de leur engagement dans des problématiques liées à la vie publique. Mobilisant les travaux d'Habermas (1987) qui « *font le lien entre les projets de solidarité et les espace délibératifs* »,

les auteurs proposent de prendre en compte l'agir communicationnel dans les projets d'économie solidaire et dans l'espace public. Eynaud et Laville (2017) proposent ainsi une contribution croisée des théories des communs et de l'économie solidaire. Il s'agit de rapprocher les modalités organisationnelles propres aux initiatives auto-gérées et contributives d'une conception de l'économie substantive qui autorise l'analyse « *de la diversité des formes d'action publiques et de démocratie* ». À la diversité démocratique correspond ainsi la diversité des principes économiques et de gestion et des formes organisationnelles (p. 22).

Une dernière contribution permet d'enrichir la notion de *commoning* à partir de la notion d'incommuns et d'*uncommoning* (voir le numéro spécial Anthropologica, n°59-2). Blaser & de la Cadena (2017) rappellent, d'une part, que les communs reposent sur un certain degré de clôture qu'accompagne la disposition du périmètre de l'action collective qui les fait émerger, d'une part. D'autre part, la définition du périmètre du *commoning* tend à être naturalisé par les *commoners*, considérant le processus comme une dynamique exhaustive de l'action collective qui tend à uniformiser les communs de l'intérieur. Au contraire, les auteurices soulignent que des interprétations divergentes co-existentes au moment de l'émergence du commun, *a minima*. Ces divergences sont nommées équivocations, « *une notion empruntée à Eduardo Viveiros de Castro (2004) – ont lieu lorsque différents interlocuteurs ne se rendent pas compte qu'ils utilisent un même terme pour définir des réalités différentes*. » (Blaser et Cadena, 2017, p.198). Ces « équivocations » perdurent « sous la surface » des communs et du *commoning* tels que présentés par le récit dominant, et produisent des « incommuns ». Autorisant la « *coexistence de pratiques divergentes ne s'interrompant mutuellement que très peu* », ces équivocations permettent paradoxalement l'émergence des communs.

> « Ni tout le monde ni toutes les choses finissent par faire partie d'un commun en particulier. Le faire commun[17], tout comme les enclosures, implique le '*domaining*', et les domaines délimités ont une portée et une étendue variables. La principale différence entre le faire commun et la privatisation (*enclosuring*) est que le faire commun est orienté vers une constitution plus démocratique, égalitaire et juste d'un domaine pour les humains et non-humains : un commun. Comme le souligne Jensen [2017], il y a toutefois un glissement de sens entre les communs en tant que nom et le faire commun en tant qu'action ; les domaines (ou communs) prennent forme sous l'effet « d'actions (faire commun) qui supposent la préexistence des domaines en création. Les participants ont ainsi tendance à assumer qu'un commun donné est exhaustif par rapport aux termes à partir desquels il a été élaboré. […] Nous avons affirmé que les équivocations jouent un rôle primordial dans un faire commun réussi. Il ne faut néanmoins pas perdre de vue que la plupart du temps les champs d'équivocations sont asymétriques, ce qui suppose que le rôle clé joué par les incommuns dans l'élaboration des communs finit par être renié, le commun ne pouvant plus respecter ses engagements démocratiques, égalitaires et justes. » (Blaser et Cadena, 2017, p. 199-200)

Les équivocations tendent à être progressivement invisibilisées pour consolider le *commoning* « au prix de la subordination d'un ensemble de pratiques à l'autre par un processus de « mêmification » (*same-ing*), c'est-à-dire la proclamation (et l'acceptation) d'une équivalence

17 La notion de *commoning* a été traduite par la de e texte

là ou` une divergence est en vigueur » (Blaser et Cadena, 2017, p.200). Le « faire incommun » (*uncommoning*) affirme au contraire la diversité des pratiques et insiste sur leur divergence, cette diversité étant nécessaire à l'écologie des pratiques, notion que les autrices empruntent à Isabelle Stengers (2005). Préserver les équivocations doit permettre de « faire incommun, une perspective de *commoning* enrichie d'une diversité de pratiques divergentes » : « *le but du faire incommun n'est donc pas d'encarter la possibilité du faire commun, mais plutôt chaque fois que c'est possible, de chercher des façons d'asseoir le commun sur une base plus solide de divergences productives reconnues.* »

L'approche du *commoning* par ses contradictions – « l'incommun en tant que création contrôlée d'équivocations » – trace une ouverture théorique à même de renseigner les ambiguïtés au sein de l'organisation des communs à la faveur d'une plus grande diversité de pratiques. Au-delà des récits militants et des revendications exprimées de manière « pure », l'approche par l'*uncommoning* s'intéresse aux « visées démocratiques et égalitaires » des communs pour éclairer les asymétries de pouvoir, et sensibiliser les *commoners* à « la nature contingente et pragmatique » des pratiques de *commoning* qui peuvent aboutir à « *une transformation mutuelle (redéscription) qui n'a pas comme fin la similitude ou l'équivalence* » (p.201). La notion de commoning, plus largement, interroge les conditions d'organisation des ambitions démocratiques et égalitaires qui caractérisent les nouveaux communs, et concernent les communs culturels.

La dénaturalisation des concepts de ressource et de propriété mobilisés dans la définition des communs a nourri le cheminement théorique depuis les biens collectifs jusqu'aux nouveaux communs. À partir de ces évolutions, la notion de *commoning* permet d'accueillir une conception dénaturalisée de la ressource tout en affirmant une dimension processuelle et réflexive de l'organisation. À des degrés divers en fonction des apports théoriques mobilisés, le *commoning* permet d'appréhender les communs depuis la diversité des pratiques qui les font émerger. L'anti-performativité, la réflexivité et la dimension délibérative qui ont été positionnés au cœur du *commoning* permettent de faire un pont théorique avec l'économie substantive tel que le propose travaux de Eynaud et Laville (2017). La réflexivité ouvre sur leur dimension politique analysée notamment par Dardot & Laval, Eynaud et Laville, Orsi et Coriat. La valeur d'usage est également mise au service de la dimension politique des communs. La délibération porte non plus seulement des conditions de production, mais sur le sens partagé de cette production collective, et son inscription dans un cadre éthique commun. La question des trajectoires apparaît alors que l'organisation émerge de la délibération comme mode de faire « en commun », et comme fondement des autres droits d'usage. Ces apports théoriques permettent d'analyser avec finesse la diversité des dynamiques organisationnelles au sein des communs. Ils sont indispensables à la prise en compte des communs culturels

b) Perspectives de développements théoriques pour la prise en compte de la professionnalisation comme dynamique de commoning

Un élément du *commoning* est encore peu pris en compte : la présence de pratiques professionnelles au sein des communs. Le rapprochement avec l'économie substantive d'une

part, et les mouvements de l'économie sociale et solidaire d'autre part est propice à identifier ce manque. D'une part, la prise en compte de la diversité des principes d'échange au sein des communs qu'autorise l'économie substantive soulève la question d'un cadrage professionnel éventuel de ces échanges. Par exemple, les communs dits naturels ont été analysés en soulignant la façon dont des pêcheurs, des bergers, etc., s'organisent pour partager la ressource. Les travailleurs, dans les exemples mobilisés, sont indépendants. Dans ce cadre, la distribution d'unités de ressource aux individus autorise l'activité marchande à l'extérieur des communs. L'analyse de l'économie substantive des communs permet de montrer la répartition possible des activités et des principes d'échange marchand, domestique, réciprocitaires de part et d'autre des communs, ou en son sein (Tempier & Houssin, 2017 ; Bosc 2018).

D'autre part, les travaux qui tentent de rapprocher les principes de gestion de l'économie sociale et solidaire de ceux des communs s'appuient sur des formes institutionnelles professionnalisées. Les travaux d'Eynaud & Laurent (2017) explorent les évolutions d'un commun urbain qui accueille diverses structures professionnelles et qui, pour asseoir une gouvernance en commun, professionnalise certaines fonctions de coordination. Des enjeux similaires sont à l'œuvre au sein des plateformes alternatives qui articulent économie substantive et communs numériques (Vercher-Chapal *et al.*, 2021). Nyssens et Petrella (2015) soulignent le rapprochement possible entre coopératives et communs du point de vue de la propriété et de la gouvernance partagée avec les travailleurs. Eynaud & Laville identifient les formes associationnistes convergentes avec les formes organisationnelles des communs, dont certaines sont professionnalisées. L'ancrage des activités dans un agir collectif prend en compte la dimension politique du travail effectué. Pour autant, les effets de cadrage liés à la profession sur le *commoning* sont peu examinés dans la théorie des communs. Les pratiques des travailleurs examinées dans le *commoning* relatif aux communs naturels est envisagé sous l'angle d'une économie substantive : le mobile d'action collective se situe dans une économie vivrière. Korczynski & Wittel (2020) plaident pour une reconnaissance des stratégies de coopération et mouvements de résistance des travailleurs aux effets de subordination et d'exploitation capitaliste comme des systèmes de communs.

Les communs culturels constituent une catégorie de commun pour laquelle la dimension professionnelle semble quasiment absente dans l'analyse du *commoning*. La dimension professionnelle des communs culturels a été mobilisée par une partie de la littérature qui porte sur l'économie créative.

Dans une perspective plus sectorielle, les travaux de Bertacchini, Bravo, Marrelli, & Santagata (2012) mobilisent la notion de commun culturel pour proposer un dépassement de la notion de « cultural district ». Cette approche s'appuie sur la définition initiale de Fiorentino, Friel, Marrelli, & Santagata (2010) : « Un commun culturel est un *dilemme social* défini par la confluence de trois phénomènes : *la culture, l'espace* et *la communauté*[xxv] » (p.2, emphase originale). Les auteurs proposent la définition étoffée suivante :

> « Les communs culturels font référence aux cultures situées dans le temps et l'espace – qu'ils soient physiques ou virtuels – et partagées et exprimées par une communauté. Un commun culturel est un système de ressources intellectuelles disponibles sur une zone géographique ou virtuelle donnée. […] Les idées, la créativité et les styles d'une communauté, les connaissances traditionnelles, les

> croyances, les rites et les coutumes, les techniques de production partagées et participantes définissent les communs culturels[xxvi] » (Bertacchini, et. al., 2010 p.1).

Ces derniers sont définis comme des systèmes de production situés de biens et de services dont la valeur réside dans le plaisir esthétique et sémiotique qu'ils procurent, en lien avec leur contexte social et historique. Pour les auteurs, les ressources concernées peuvent être des sites patrimoniaux, des mouvements artistiques tels que le futurisme italien ou le design milanais, ou des mondes virtuels issus de jeux vidéos. Les auteurs plaident pour un approfondissement des analyses concernant les conditions de production, et la négociation de ces conditions, au sein des communautés qui forgent des communs culturels. Trois éléments d'analyse sont envisagés pour appréhender ces enjeux. La première dimension concerne les caractéristiques culturelles propres aux ressources produites et gérées en commun par la communauté : tangibles ou intangibles, possédant un caractère patrimonial (équivalente à un « stock ») ou s'agissant de nouvelles formes d'expression culturelle (considérées comme un « flux »). L'enjeu est d'entretenir la ressource culturelle considérée en s'assurant que la communauté ne la laisse pas se figer en un stock inerte et l'alimente en flux, et assure une transmission intergénérationnelle. La seconde dimension est spatiale. Il s'agit de prendre en compte les caractéristiques propres à l'environnement des communs – son « terroir », sa géographie, son environnement naturel, supposés donner leur sens aux traditions et pratiques culturelles considérées. Les auteurs affirment une approche conservatrice des communs culturels, depuis une approche spatiale et communautaire qui considère le territoire comme le réceptacle de référence d'une identité figée qu'il s'agit d'entretenir en intégrant un montant optimal de nouveaux entrants créatifs, et qu'il s'agit par ailleurs de protéger d'un trop grand nombre d'interventions extérieures. Les auteurs s'appuient sur l'analogie entre environnement biophysique et culturel pour justifier des différences culturelles. Cet héritage de la géographie culturelle a pourtant fait l'objet de très nombreuses et nécessaires critiques des approches post-coloniales et décoloniales (pour une introduction, voir Atkinson, Jackson, Sibley & Washbourne, 2005). À noter que les auteurs prennent en compte une certaine ouverture, par rapport aux quartiers culturels, les communs culturels se démarquant par leur usage plus ou moins intense des TIC. Les liens interpersonnels tissés grâce aux TIC permettraient, dans certains cas, de relativiser l'approche géographique. Les TIC permettent à des communautés intégrant une composante virtuelle d'émerger, pouvant atteindre une échelle internationale, composées d'individus engagés dans un projet commun et se reconnaissant des liens de réciprocité. Ce basculement opéré à travers l'usage des TIC fait le lien avec la troisième dimension, qui concerne la communauté en tant que telle. En tant que forme organisationnelle, il s'agit de saisir les règles d'entrée, de sortie, et les interactions qui la font exister et qui lui permettent de résoudre les deux dilemmes sociaux propres aux communs culturels. Le premier concernerait le comportement potentiel de passager clandestin, qui menacerait les communs culturels, car il est à la fois coûteux pour un individu d'investir du temps et de l'énergie pour l'entretenir, et en même temps aisé d'en imiter les traits pour s'en approprier le capital culturel. Le second concernerait la question des préférences individuelles pour des éléments culturels alternatifs, et la lutte entre les individus « innovants » et ceux plus traditionalistes vis-à-vis d'une culture donnée. Les auteurs analysent les communs culturels en termes de culture statique ou dynamique, en prenant appui sur les travaux de Levi-Strauss. La

conception des communs culturels et les analyses des mobilisations des artistes et artisans professionnels présentés dans l'ouvrage de Bertacchini et al. (2012) pensent avant tout les communs culturels comme des marchés à faire prospérer. La participation des agents économiques aux communs culturels est le fruit d'un calcul d'intérêt.

Cette approche rassemble les éléments qui caractérisent les industries créatives, au cœur de vives controverses sur le plan méthodologique et épistémologique (Bouquillion, 2012 ; Rochelandet & Mairesse 2015). L'imaginaire qui sous-tend la notion d'économie créative est celui d'une société de réseau assise sur un individualisme méthodologique, la place importante des TIC comme technologies rendant les individus « interopérables » depuis l'expression d'un goût. Une place importante est occupée par le design dans les développements des industries créatives. Il est censé désormais s'appliquer « *tant à l'apparence des produits qu'à la résolution des problèmes sociaux, politiques ou des rapprochements de points de vue entre acteurs économiques, [mettant] sur le même plan toutes les formes d'interactions sociales, réduites à des échanges interindividuels qu'il convient de « fluidifier » grâce au design et aux designers* » (Bouquillion, 2012, « Les industries et l'économie créatives, un nouveau grand projet ? »). Cette conception opérationnelle – qui semble écarter essentiellement les analyses sociologiques et critiques de la culture dans son fonctionnement sectoriel – fait écho aux *design principles* développés dans la théorie ostromienne. Les communs culturels, ainsi dépolitisés, peuvent être conçus d'abord comme des atouts dans la compétition internationale des territoires entre eux, grâce à l'efficacité d'une gestion collective de ressources artistiques et culturels qu'ils permettent, Les communs culturels pourraient ainsi être les véhicules d'une vision marchandisée de la culture en les situant comme des opérateurs sur un marché. Cet « encastrement » au sens de Karl Polanyi, précise Bouquillion, serait ici inversé, mis au service d'un avantage concurrentiel enviable pour toutes les sociétés et toutes les cultures, dans un monde et une économie « globalisée ». Le *commoning*, sous ce prisme, peut être saisi comme un ensemble d'intrants créatifs au service d'un développement économique assuré par les industries culturelles et créatives qui l'absorbent. L'accent est mis sur la production et l'entretien d'une ressource qui, d'une certaine manière, retrouve une forme essentialisée par le truchement de la « créativité ». Cette notion renoue avec le concept traditionnel d'*idea* (nous y reviendrons) qui situe le siège de la créativité dans l'esprit humain. La notion de créativité s'articule avec la notion de talent et de don naturel : une capacité individuelle unique à produire quelque chose de nouveau qui se fonde sur une idée originale.

Comme précisé, Dardot et Laval soulignent la façon dont le droit romain situait la chose commune à la lisière du droit, depuis un au-dehors du droit, sur une vision essentialisée de certains pans de la nature : « *'enclave originaire' dans la propriété collective de l'âge primitif de l'humanité* » (Dardot & Laval, 2014, chap.1, « La réification du commun »). La chose commune échappait à une analyse constructiviste en étant considérée comme un héritage primitif de la collectivité humaine. On serait tenté de parler ici également d'un « don de la nature ». Les rapports sociaux qui la produisent sont alors invisibilisés. Il semble possible de dresser ici un parallèle avec la façon dont est appréhendée la production artistique et culturelle. La créativité est conçue comme un don de la nature à certains humains (plus ou bien moins réparti entre eux selon les auteurs) qui doit être partagée par tous une fois qu'elle a matérialisé son essence dans l'œuvre. C'est ainsi, par exemple, que le droit d'auteur ne

protège pas l'idée, mais l'œuvre matérielle ou la forme originale de l'œuvre « immatérielle »[18] (le droit moral maintien cependant un lien inaliénable avec l'esprit de la personne qui l'a produite). Les conditions socio-matérielles de la production d'une œuvre peuvent ainsi être toujours considérées comme secondaires s'il est établi que la production artistique et culturelle repose sur la créativité (Menger, 2009, 2018). Comme le souligne Moulier-Boutang (2004), les sciences sociales ont du mal à saisir l'artiste dans un travail d'analyse standard.

Dans ces conditions, il paraît difficile de concevoir des communs culturels dans leur dimension professionnelle, et du point de vue des infrastructures de production. Les communs dits naturels comme les communs culturels sont vulnérables à des formes d'essentialisation qui s'expriment à travers une dimension spatiale, physique et symbolique. Suivant le cheminement théorique qui a permis d'émanciper les communs de cet essentialisme, il semble nécessaire de convoquer les travaux critiques qui permettent de se départir d'une conception de la production artistique exclusivement fondée sur la créativité.

Du point de vue de la reconnaissance du travail artistique, de riches travaux ont porté par exemple sur les mobilisations collectives pour l'élaboration d'une protection sociale adaptée (Grégoire, 2009) ; la dimension plurielle du parcours artistique qui situe la pluriactivité et la polycompétence au centre (Bureau, Perrenoud & Shapiro, 2009 ; Corsani & Lazzarato, 2008). L'ensemble repose sur la reconnaissance de la dimension collective de la création que Becker a fondé avec l'analyse des réseaux d'artistes au sein des mondes de l'art (Becker, 1982).

Manuel Schotté (2013) propose d'aborder la profession artistique à partir d'une analyse des constructions sociales qui cadrent la professionnalisation artistique depuis son émergence, prenant également en compte les organisations collectives qui participent à la structuration des professions. Il produit une critique des travaux de Pierre-Michel Menger utile à l'approche constructiviste. En effet, les travaux de Menger synthétisent, d'un point de vue historique et conceptuel, la notion de profession artistique assise sur une conception essentialiste de la création fondée sur le talent. La critique de Schotté est particulièrement utile en ce qu'elle explicite la mécanique du talent comme notion qui oblitère toute possibilité d'une approche constructiviste, et donc sociale et collective. Menger s'appuie sur quatre postulats qui fondent son analyse du travail créateur :

> « D'une part, il existe des différences intrinsèques de qualité entre les individus, dans l'accomplissement des activités qui sont génératrices de classements hiérarchiques et de segmentations par statut » ; « deuxièmement, les différences de qualité sous-jacentes aux écarts de réussite ne sont pas pleinement observables » ; « troisièmement, c'est de l'attention que lui prêtent les autres qu'on infère la qualité d'un individu » ; « en quatrième lieu, j'ai insisté sur la dynamique des appariements sélectifs qui agissent eux-mêmes comme un levier dans le mécanisme d'avantage cumulatif » (Menger 2009 : 360-362 ; cité par Schotté, 2013, p. 144).

Menger observe la façon dont la carrière artistique se construit selon une logique d'avantages cumulatifs, tout en reconnaissant la « *force intrinsèque du talent individuel (ibid. : 424)* ». En somme, certains individus sont dotés d'un talent qui constitue une rareté. Une fois celui-ci

18 Merci à Lionel Maurel pour cette précision juridique.

découvert, ces individus bénéficient d'un effet de réseau cumulatif qui contribue à l'amélioration de ses conditions de travail, qui en retour lui permettent d'affiner ce talent. C'est ce parcours graduel qui permettrait de devenir un·e grand·e artiste. Schotté souligne la façon dont, suivant le raisonnement de Menger, « *On passe ici de 'il peint des choses remarquables, il est talentueux' à 'il peint des choses remarquables parce qu'il a du talent'. Et le raisonnement a toutes les chances de se faire tautologique, la qualité et le talent s'expliquant l'un par l'autre*. » (Schotté, p.145). Or, c'est précisément ce qui se cache sous cette relation causale qu'il s'agit de mettre à jour. Pour Menger le talent n'est « *ni donné ni construit* » (Menger 2009, p.422 in Schotté, 2013, p.146). Il est un « *autre chose* » qui remplit l'écart entre les individus, à part de tous « *les atouts sociaux, la quantité d'efforts et la formation initiale* » (ibid.: 860 ; Schotté, 2013, p. 146), quand bien même ceux-ci seraient équivalents. Ou pour le dire autrement : toutes choses égales par ailleurs, c'est un autre-chose inexplicable sociologiquement, difficilement observable et dont la mesure est incertaine, qui définit le talent. C'est paradoxalement sur cet autre-chose incertain et difficilement observable que repose la distinction entre les individus créateurs et les autres. Schotté souligne ce que cette « *mise en équation a d'artificiel et de déconnecté de tout ancrage empirique* » en tant que « fiction mathématique » qui révélerait l'existence du talent en pesant en quelque sorte le supplément d'âme inexplicable. Et c'est alors, selon l'auteur, sur les seules « *conditions et les délais de révélation des talents qu'il faut faire porter l'analyse* ». Schotté souligne que pour Menger :

> « « On aurait ainsi affaire à un « déjà là » dont la genèse n'est pas – et ne semble pas pouvoir être – interrogée, et qui attendrait en quelque sorte les conditions de sa révélation. Un tel constat est solidaire d'une représentation du talent comme '*dimension résiduelle qui demeure au fond du chaudron du chercheur une fois qu'il a passé les phénomènes de réussite au crible de toutes les variables explicatives*' (Menger 1997 : 281). En envisageant les choses de la sorte, Menger fait comme s'il était possible de quantifier et d'évaluer les contributions respectives des efforts d'un artiste, de sa formation, de ses atouts sociaux, etc. […] Menger essentialise, bien qu'il s'en défende, le talent. Et en faisant dériver l'explication du succès d'une propriété inaccessible à l'investigation sociologique, il renonce au principe durkheimien d'explication du social par le social » (Schotté, 2013, p. 147)

Dans cette perspective, seuls les experts semblent à même de distinguer les différences intrinsèques des œuvres qui matérialisent celles entre individus créateurs, décelant ainsi le reflet du talent dans les productions. Ainsi, les intermédiaires prolongent, par leur capacité professionnelle, la logique de découverte de talent. Schotté éclaire combien cette approche s'affranchit d'exigences empiriques mais surtout, témoigne d'un rejet du constructivisme associé à un relativisme. Convoquant les travaux de DeNora sur la construction sociale du génie de Beethoven (1992, 1995, 1998), il souligne ainsi :

> « Selon [Menger], '*l'un des procédés les plus spectaculaires de cette approche constructionniste [celle de DeNora] est l'abolition de différences de talent*' (Menger 2009 : 371), ce qui est une vision erronée du travail de la chercheuse qui fait à plusieurs reprises référence aux capacités hors norme de Beethoven et

> rappelle que ‘musicalement, bien évidemment sa compétence et son talent s’imposaient’ (DeNora 1998 : 110). Elle ne rejette pas l’existence de différences de capacités mais estime que ces dernières ne sauraient expliquer à elles seules le succès du musicien (DeNora 1997). Elle s’intéresse aux dynamiques sociales qui, prenant appui sur ces ‘capacités réelles’, ont permis à Beethoven de s’imposer, en insistant particulièrement sur l’invention et la diffusion progressive de l’image d’un compositeur génial. Il n’est donc nullement question d’opposer construction sociale et existence de capacités rares : le travail de DeNora porte précisément sur le travail collectif de construction de conventions qui permettent l’appréciation de ces dernières. Elle ne nie pas les différences constatées ente artistes, mais invite à ne pas faire comme si la ‘*hiérarchie du talent existait indépendamment de nos tentatives pour en fixer les cadres*’ (DeNora 1998:269) » (Schotté, 2013, p. 148-149)

Pour Schotté, il s’agit de comprendre l’approche constructiviste de manière plus fine. Prenant appui sur les travaux de Hacking (1999), il rappelle que « *le constructivisme n’est pas opposé à la question de la contingence, c’est au contraire l’une de ses caractéristiques* ». Ainsi, il ne s’agit pas de concevoir la réussite artistique comme le « *strict produit ‘d’une machinerie sociale destinée à consolider le pouvoir social et symbolique de ceux qui sont en mesure de contrôler la fabrication de ce qu’ils donnent à admirer et à consommer comme des valeurs et des talents*’ (Menger 2012 : 124 in Schotté, 2013, p. 154). Au contraire, il s’agit d’intégrer les différences de capacité dans un cadre sociologique susceptible d’en expliquer la genèse :

> « Plutôt que de reprendre l’opposition classique entre le « réel » et le « construit » dont Hacking (1999 [2008]) souligne les limites, il s’agit donc de montrer que le « réel », en l’occurrence les capacités d’un artiste, relève d’une construction sociale. En dépit de l’évidence avec laquelle la virtuosité s’impose à un observateur, il faut rappeler que celle-ci a une histoire : on ne naît pas plus violoniste soliste que champion de saut à la perche. Dire le contraire serait passer sous silence les heures consenties à la pratique, à s’exercer pour exceller dans un domaine donné. Dans ces conditions, on voit bien que la posture défendue ici n’a rien d’un relativisme puisqu’il s’agit bien d’ancrer l’excellence dans les pratiques qui la forgent. […] Loin de s’assimiler à une entreprise ‘*d’égalisation radicale des talents*’ (Menger 2009 : 18), la perspective proposée vise au contraire à mettre au cœur de son projet la question de la fabrique des différences interindividuelles de capacités et de réussite. » (Schotté, 2013, p. 151)

C’est précisément la question de « la fabrique » qui permet d’ouvrir la question de la production artistique à la dimension collective, non essentialiste, mais aussi aux relations qui s’établissent entre des pratiques en amateur et en professionnel dans l’émergence et les dynamiques de professionnalisation. La critique de Menger, qui porte sur les métamorphoses du capitalisme, « *ignore le réseau, la coopération, le non marchand qui traverse de part en part l’art contemporain et ne parvient pas à déchiffrer ce que l’économie politique la plus classique murmure à son insu*. » (Moulier-Boutang, 2004, p.269). Moulier-Boutang souligne la façon dont la philosophie esthétique a imprimé un cadrage théorique qui isole la question de la production artistique des conditions de sa conception : « *c’est la singularité de l’œuvre*

qui mérite explication ou compréhension. Il y a un fossé entre la condition sociale de l'artiste et son « travail » au sens artistique. L'indifférence de l'artiste à la condition sociale, la sienne d'abord, celle des autres est quelque chose de constitutif de ce qui se déploie dans « l'existence artistique » comme expérience » (Moulier-Boutang, 2004, p. 264). La « fabrique » artistique est oblitérée par l'histoire de l'art, et ce faisant, elle la rend difficile accessible aux sciences sociales.

Cet héritage se reflète dans la conception des communs culturels. Pour les tenants de la culture libre, la question des infrastructures concerne essentiellement leur capacité de stockage et leur position de facilitatrices pour la circulation des œuvres au profit des pratiques amateurs en ligne, incluant les pratiques de spectateurs. Le rapport qui s'instaure à l'égard du monde artistique professionnel relève plutôt de la défiance, ce dernier étant associé, comme nous l'avons vu plus haut, aux industries créatives dont les comportements sont considérés comme prédateurs. Pourtant, des infrastructures auto-gérées par des artistes professionnels émaillent l'histoire de l'art, mais elles n'ont pas été saisies par la littérature sur les communs, ni celle portant sur les communs culturels. Notamment, Bertacchini et al. (2012) identifient les mouvements, et pas les espaces de production, comme des communs culturels. Le mouvement initial des communs culturels prend ainsi peu en compte les mobilisations telle que celles pour « *une autre économie des arts et de la culture* » (Colin & Gautier, 2008). Cette dernière revendique un ancrage d'une professionnalisation artistique alternative dans l'économie sociale et solidaire, un entrepreneuriat collectif non lucratif, et des modes d'accompagnement entre pairs au sein d'espaces autogérés. Ces différents traits peuvent être rapprochés de l'analyse des communs naturels dans l'organisation entre pairs de la production, si l'on veut bien admettre que la production artistique s'inscrive dans des espaces sociaux collectifs. Une approche dénaturalisée de la production artistique permet de considérer que les ressources des communs culturels puissent être non pas uniquement les œuvres, considérées cette fois comme le résultat de pratiques sociales collectives qui intègrent la production individuelle (cf. les mondes de l'art de Becker, 1982), mais aussi les infrastructures permettant les pratiques artistiques de création, de production et de circulation des artefacts artistiques et culturels. C'est en resituant les pratiques artistiques et culturelles au centre de la définition des communs culturels qu'ils peuvent être considérés comme des infrastructures. Dans cette perspective, les communs culturels ne sont plus contenus dans une réponse à un problème de type infrastructurel lié à un dilemme social de participation à la production d'un ensemble culturel (Hess & Ostrom, 2001, 2009 ; Bertacchini et al, 2012).

Les communs culturels peuvent ainsi être envisagés en tant qu'infrastructures culturelles gérées par une communauté de praticiens – en amateurs ou professionnels – qui identifient une ressource cruciale pour l'exercice de leurs pratiques culturelles. Il s'agit désormais de considérer la diversité des pratiques de *commoning* spécifiquement liées aux pratiques artistiques et culturelles comme processus d'émergence d'une infrastructure comme espace de professionnalisation artistique.

CONCLUSION

Les évolutions de la théorie des communs recomposent progressivement les rapports qui s'établissent entre la communauté et sa ressource. Dans les premiers travaux d'Ostrom les communs sont des biens collectifs, rivaux et non exclusifs, gérés *via* un faisceau de droits, des règles de gouvernance et des principes qui s'adaptent aux spécificités locales des ressources. Hess identifie de nouveaux communs avant tout déterminés par une volonté de défendre des ressources contre de nouveaux mouvements d'enclosure. C'est sur la base de considérations politiques que les ressources sont appelées à devenir communes, et que des communs sont créés. Les communs sont ainsi ici appréhendés dans une approche processuelle et constructiviste.

Les pratiques collectives de production et de qualification de la ressource renvoient à la notion de *commoning*. Cette dernière comprend l'ensemble des processus par lesquels les communautés de *commoners* produisent les communs et les entretiennent. Suivant Fournier (2013), nous différencions trois dynamiques de *commoning* : 1) l'organisation « en commun » (qui prévoit une délibération collective de l'allocation des ressources entre les commoners) ; 2) l'organisation « pour le commun » (qui inclut un usage collectif des ressources par les commoners) ; 3) l'organisation « du commun » (lorsqu'il y a production collective des ressources par la communauté). La notion de *commoning* renvoie également à la dimension éthique de l'action qui permet d'en interroger la finalité (Linebaugh, 2008 ; Paranque, 2014). L'organisation collective peut enfin intégrer une diversité de pratiques qui échappent aux règles organisationnelles délibérées collectivement, et qui pour autant participent de l'objectif démocratique et égalitaire au sein des communs : l'*uncommoning (*Blaser & de la Cadena, 2017).

Le découpage de la ressource, dans la théorie des nouveaux communs de connaissance, en contenus/artefacts/infrastructure doit permettre de renseigner les pratiques sociales de *commoning* qui caractérisent les infrastructures culturelles gérées collectivement. Pour penser les infrastructures culturelles comme des communs, il apparaît nécessaire de revisiter la figure du « *commoner* ». Celui-ci n'est plus seulement un créateur unique, ni un consommateur dans une transaction économique ayant pour objet la cession des droits de propriété intellectuelles attachés à une œuvre. Le *commoner* est une personne en capacité de participer à une action collective permettant d'instituer et d'entretenir des communs culturels en tant qu'infrastructure. Les *commoners* organisent une diversité de modes d'échange autour des biens et des pratiques culturelles, en amateurs mais aussi en tant que professionnels du secteur culturel.

Il est ainsi possible de mobiliser le triptyque contenu-artefact-infrastructure pour analyser des alternatives culturelles qui ne s'inscrivent pas spécifiquement dans l'espace numérique. En effet, les lieux culturels professionnels auto-gérés mettent l'accent sur les pratiques collectives de partage des espaces de création et de diffusion qui constituent l'infrastructure collective. La diversité des usages en leur sein appelle des formes d'action collective organisée qui articulent la création artistique individuelle et la gestion collective de l'infrastructure. Dans cette perspective, il semble possible d'analyser les pratiques de gestion d'une infrastructure culturelle professionnelle à l'aune du *commoning*. Il s'agira, dans le chapitre suivant, d'éclairer la dimension spatiale des communs culturels en tant qu'infrastructures culturelles gérées collectivement.

CHAPITRE II – IDENTIFIER LA DIMENSION SPATIALE DES COMMUNS CULTURELS

Le chapitre mobilise les apports épistémologiques du tournant spatial afin d'éclairer les conditions matérielles de la production des connaissances et de la culture en tant que processus social et spatial toujours situé, relatif, et relationnel (Lefebvre, 1974 ; Foucault, 1974 ; Said, 1983 ; Livingstone, 1995, 2003 ; Soja, 1989). L'espace est conçu comme un agencement de pratiques, de connaissances, de sens, etc., qui incarnent des rapports sociaux et politiques. La production de l'espace renvoit à différentes interprétations et usages, parfois contradictoires ; ainsi que des imaginaires différents, parfois concurrents. Cette multiplicité spatiale comprend une dimension politique et éthique qui fondent les relations spatiales, et qui est également susceptible de générer des conflits (Massey, 2005 ; Dale & Burrell, 2008). Au cœur des agencements spatiaux, il subsiste une part d'indétermination qui rend possible des dynamiques politiques, notamment de résistance, de contestation, et d'évolution des organisations (Lauriol, Perret, Tannery, 2008 ; Royer, 2020). Cette multiplicité des agencements spatiaux concerne l'analyse des infrastructures, au sein desquelles des rapports de pouvoirs se spatialisent et contribuent à les façonner en retour (Platzer, 2021, p.7).

Rapprocher le tournant spatial de la théorie des communs et de la notion de *commoning* doit permettre d'éclairer les dynamiques socio-spatiales des communs culturels. Les enjeux propres à l'organisation des communs émergent des relations sociales et spatiales qui s'établissent entre une communauté et des ressources (Giordano, 2003). Considérant les communs en tant que processus social organisant issu des communautés qui produisent et utilisent les ressources, prendre en compte leur spatialité permet de renseigner les conditions matérielles de leur production et leur utilisation (Moss, 2014). Il s'agit de comprendre comment ces relations socio-spatiales, en tant que relations de savoir et pouvoir, construisent la notion de ressource et informent les dynamiques de *commoning*.

2.1. RAPPROCHER LE TOURNANT SPATIAL DE LA NOTION DE *COMMONING*

2.1.1. LES APPORTS ÉPISTÉMOLOGIQUES PORTÉS PAR LE TOURNANT SPATIAL

Le discours géographique a été introduit progressivement au cœur des recherches en sciences sociales à partir des années 70, avec l'objectif de saisir les relations de pouvoir à l'œuvre dans les sociétés et dans les sciences occidentales en tant que telles. Il propose des perspectives épistémologiques renouvelées, en particulier dans une perspective post coloniale et décoloniale. En cela, il déborde la discipline géographique en tant que telle. Il traverse les sciences sociales afin à la fois de prendre en compte « *la dimension spatiale des phénomènes sociaux* » (Marcel Gauchet et Jacques Lévy cités par Robic, in Besse, Clerc, Robic, Feuerhahn, Orain, 2017), et de comprendre l'espace comme « *la récollection de la diversité socialement produite* » (Crang & Thrift, 2000). Il se structure à partir du discours géographique, et sous l'influence des penseurs post-structuralistes et des courants philosophiques de la postmodernité qui remettent « *en cause [un] certain schématisme temporel, ce que Jean-François Lyotard appelle les grands récits, une certaine manière de construire, de conduire le récit historique et une certaine manière d'élaborer le discours dans les sciences sociales à partir des horizons historiques de l'émancipation* » (Besse et al 2017:215).

M-C. Robic identifie Edward Soja comme « initiateur de l'idée d'un nécessaire tournant spatial », dans son livre *Postmodern geographies : the reassertion of space in critical social theory* (1989). S'appuyant en particulier sur les auteurs marxistes hétérodoxes Henri Lefebvre, John Berger et Ernest Mandel, et les écrits structuralistes et post-structuralistes de Michel Foucault, Soja explique la façon dont « *c'est désormais l'espace plus que le temps qui nous cache les choses, […]la démystification de la spatialité et de son instrumentalité voilée du pouvoir est la clé pour donner un sens pratique, politique et théorique à l'époque contemporaine*[xxvii] » (Soja, 1989, p. 61). La spatialité de la vie sociale est partie prenante d'un matérialisme à la fois géographique et historique :

> « La production de la spatialité conjuguée avec l'élaboration de l'histoire peut donc être décrite comme étant à la fois le moyen et le résultat, la pré-supposition et l'incarnation, de l'action et des relations sociales, de la société elle-même. Les structures sociales et spatiales sont dialectiquement entrelacées dans la vie sociale, et non pas simplement superposées l'une à l'autre comme des projections catégoriques. De ce lien vital découle la clé de voûte théorique de l'interprétation matérialiste de la spatialité, la prise de conscience que la vie sociale est matériellement constituée dans sa géographie historique, que les structures et les relations spatiales sont les manifestations concrètes des structures et des relations sociales évoluant au fil du temps, quel que soit le mode de production[xxviii] » (Soja, 1989, p.127)

Deux évolutions théoriques majeures se dégagent de l'affirmation de la spatialité sociale. D'une part, l'espace théorique n'est plus considéré comme un espace pur composé de modèles abstraits permettant de « *réduire le monde à une abstraction exempte de toute dimension spatiale*[xxix] » (Crang & Thrift, 2000, p. 2). En plus de l'efficacité très limitée d'une telle démarche théorique, cette « *quête de pureté et de raison abstraite […] est porteuse des pires aspects des raisonnements des Lumières* (Sibley 1998)[xxx] » (Crang & Thrift, 2000, p. 2). D'autre part, les producteurs de connaissance ne peuvent plus se targuer d'une position à la fois extérieure et supérieure vis-à-vis de l'espace et du temps : les pratiques liées à la manipulation des connaissances supposent un « *enchevêtrement de ce qui sait avec ce qui est su (Cook, I. & Crang, M., 1995)*[xxxi] » (Crang & Thrift, 2000, p. 3). Pour Jean-Marc Besse désormais « *L'espace est du côté de l'affirmation d'une certaine relativisation des discours et des vérités, il est du côté de la dispersion, il est du côté de l'ouverture, etc.* » (Besse et al 2017:215).

Les apports théoriques et épistémologiques du tournant spatial s'avèrent particulièrement précieux en sciences de gestion pour l'analyse des communs. Beyes & Holt (2020) mettent en évidence deux aspects structurants du tournant spatial qui facilitent ce rapprochement. D'une part, l'organisation est saisie par les arrangements spatiaux qui la configurent, et d'autre part, l'organisation est saisie telle qu'elle est performée en prenant place. Dans cette perspective, « *la théorie organisationnelle devient une écriture de l'espace (gráphō, « j'écris ») : Elle rassemble, étudie, cartographie, expérimente et réimagine les sites quotidiens d'organisation*[xxxii] » (Beyes & Holt, 2020, p. 2).

Si toute organisation est située, les communs peuvent être analysés en tant qu'espaces de *commoning*. Beyes & Holt (2020) listent une série de perspectives qui font directement écho aux questions épistémologiques rencontrées dans le champ théorique des communs. Il nous semble utile de les mobiliser ici pour appréhender, autant que faire se peut, les nombreuses ouvertures théoriques et méthodologiques qu'elles autorisent :

> « Introduire l'espace, c'est aussi penser et écrire dans l'espace. C'est penser, par exemple, à la façon dont l'organisation se fait à travers les interactions et à travers les bords ou les frontières de celles-ci : qui ou quoi est "dehors" et "dedans" ? Sont-ils éloignés de l'espace ou lui sont-ils familiers ? Penser l'espace, c'est être attentif à la manière dont une forme ou un corps organisationnel est toujours placé quelque part, ou à la recherche d'un lieu, où le pouvoir devient intimement lié à sa réalisation et à son identité. Penser l'espace, c'est examiner comment les frontières (portes, codes d'accès, langage, hiérarchies, hinterlands, zones interdites, arrière-salles, cloisons coloniales) sont instituées et transgressées et, de manière plus critique, quelles sont les frontières qui définissent l'organisation ; comment les formes d'organisation font écho à leur cadre plus large ou s'en éloignent. Penser l'espace, c'est considérer comment, si '*le monde entier est désormais un espace éclot*' (Stewart, 2010, p. 340), l'organisation fonctionne de manière atmosphérique, comment elle est '*construite à partir d'un tourbillon spatial d'affects*' (Thrift, 2006, p. 143), exigeant une sensibilité émotionnelle ; et comment les questions de responsabilité sont des questions d'extension et d'aura – pour atteindre ce qui est éloigné et le rapprocher, ou pour découvrir qu'il reste

énigmatique et libre de toute compréhension '*appropriée*'[xxxiii] » (Beyes & Holt, 2020, p. 2).

Ces apports épistémologiques sont peu pris en compte dans le champ théorique des communs, ce qu'éclairent les travaux de Timothy Moss (2014) sur la dimension spatiale des communs. Moss identifie une large problématique de recherche à approfondir concernant la spatialité des communs, qui hérite d'une conception essentialisée et fixe de l'espace et du lieu :

> « La recherche sur les communs a tendance à traiter leur spatialité comme un site de l'action collective, un facteur contextuel de fond ou un niveau d'agencement. Les références à celui-ci sont souvent implicites et généralement sous-théorisées. Cela ne veut pas dire que la spatialité est négligée par ce travail, mais plutôt qu'elle est rarement soumise à une réflexion critique[xxxiv] » (Moss, 2014, p.459)

Giordano (2003) rappelle que la question des communs s'est établie à partir du lien entre les hommes et leur environnement. C'est depuis cette considération fondatrice, empreinte d'une dimension écologique importante, que l'auteur développe un schéma de compréhension de l'usage des ressources et de ses usages depuis leurs positions spatiales respectives. L'auteur souligne que « *l'existence et la nature des problèmes communs varient en fonction des relations spatiales entre les ressources et les utilisateurs des ressources, et […] ces relations ne sont pas constantes mais varient elles-mêmes en fonction des dynamiques temporellement propres à ces ressources, et des domaines sociopolitiques*[xxxv] » (Giordano, 2003, p.372). Moss propose de prolonger cette analyse en explorant les « *géographies multiples, mouvantes et contestées des communs comme une étape vers le développement d'une conceptualisation plus systématique et plus fine des dimensions spatiales de leur gouvernance*[xxxvi] » (Moss, 2014, p.459). Pour ce faire l'auteur identifie les deux écoles, celle d'Elinor Ostrom et ses suites, qui concerne l'action collective locale ; et les travaux d'Oran Young sur les institutions environnementales internationales et le projet Institutional Dimensions of Global Environmental Change (IDGEC) (Moss, 2014, p. 459).

Trois dimensions sont explorées dans ces littératures. La première concerne l'action collective située, qui constitue un ingrédient majeur pour trois des huit principes organisationnels identifiés par Ostrom (1990 : la compréhension du contexte local (2e), la participation des acteurs parties-prenantes (3e), et la résolution locale des conflits (6e) (Armitage 2005 ; Ostrom 2005, Payton et al. 2005, cité par Moss, 2014, p. 460). La seconde concerne l'adéquation entre les espaces fonctionnels et l'organisation spatiale (« Functional spaces and spatial fit »). Elle est développée par deux écoles qui s'intéressent à la gouvernance des biens communs environnementaux (Young and Underdal 1997 ; Folke et al. 1998, 2007 ; Young 2002, 2005 ; Galaz et al. 2008 ; Moss 2012b ; cités par Moss, 2014, p. 460). La troisième dimension analysée concerne les « *problèmes d'échelle et de gouvernance multi-niveaux* » qui donnent lieu aux développements sur la gouvernance polycentrique, les enjeux propres au « passage à l'échelle » et ouvrent sur la question de « *l'échelle optimale pour des formes particulières de gouvernance environnementale (Hooghe et Marks 2003 ; Armitage 2008 ; Mwangi et Wardell 2012,* cité par Moss, *idem)* » d'une part, et à la mise à l'échelle adéquate des arrangements institutionnels pour favoriser la collaboration internationale (Young 1999 ; cf. Berkes 2006, cités par Moss, 2014, idem).

Cette revue de littérature permet à Moss d'identifier trois éléments situés dans l'angle mort de la théorie des communs.

D'une part, la terminologie spatiale relève d'une catégorie ou d'un outil de sélection, mais n'est pas un élément d'analyse en tant que tel – ni pour les biens communs dont la dimension « globale » n'est pas analysée ; ni dans la littérature sur les communs où l'échelle locale est traduite spatialement comme « *le site ou se déroule l'action collective et non comme un élément constitutif des régimes communs*[xxxvii] » (idem) se référant aux travaux d'Ostrom (1990) et Dietz et al (2002). L'espace des communs est traité selon des termes descriptifs qui, même lorsqu'ils sont géographiques, n'offrent pas d'autres indications que des éléments de taille peu précis ; ou comme éléments constituant comme un fond, le décor de l'action (Moss, 2014, p. 460).

De plus, l'approche spatiale des communs est souvent rabattue sur une acception physique de la matérialité : « *La localité ou la région est classiquement traitée comme une unité territoriale délimitée identifiable par une géographie physique ou politique distincte ». Cette perspective, cependant, néglige les géographies économiques, sociales ou culturelles qui façonnent également la production, l'utilisation et la régulation des communs.*[xxxviii] » (Moss, idem). S'illustre ici pleinement l'appel à un tournant spatial tel qu'il est évoqué en introduction : la dimension spatiale est une dimension socialement construire du commun qui doit pouvoir être considérée en tant que telle. Cette critique renvoie à la première : la terminologie géographique rudimentaire invisibilise la dimension sociale constitutive des communs qui contribue à déterminer l'échelle adéquate.

La troisième critique porte sur la dimension essentialiste et statique à laquelle conduisent ces outils intellectuels inadéquats utilisés pour saisir la dimension spatiale des communs. Les modalités d'organisation spatiales des communs sont construites socialement à travers une action collective organisante. Ces dimensions sont largement ignorées par les approches qui essentialisent les dimensions spatiales, mobilisant une notion définition statique de la spatialité, qui tend à minimiser la dynamique spatiale engendrée par l'action humaine.

Ces apories trahissent les héritages intellectuels, occidentaux en particulier, qui ont fait les beaux jours des grands récits humains sur fond de « nature ». À mesure que les sciences sociales s'enrichissent des tournants critiques qui remettent en cause ces acceptions, ces héritages sont relativisés et écartés des développements théoriques sur les communs. La notion même de ressource, nous l'avons vu, a été retravaillée par les sciences politiques et le droit, entre autres. La notion de spatialité lui fait écho : ne peut être considéré comme ressource que ce qui, dans l'espace des communs, à été construit socialement comme tel. Il s'agit de comprendre ce que cette construction recouvre comme savoirs et pouvoirs mis en œuvre, transmis et partagés, pour construire la notion de ressource. Prendre en compte la spatialité des communs doit permettre d'identifier les formes des savoirs et de ces pouvoirs qui se jouent au sein du *commoning*.

David Livingstone (géographe et historien de la géographie) retrace les courants théoriques qui contribuent au tournant spatial dans son article « *The spaces of knowledge : contributions towards a historical geography of science* » (Livingstone, 1995). Le discours géographique s'inscrit en contraste, et formule une critique, de la tradition scientifique occidentale qui avait

accordé un privilège épistémique au temps. Le renouvellement épistémologique porté par le discours géographique permet de « problématiser » l'espace sur un plan épistémologique (Harvey, 1985, page 141 cité par Livingstone, 1995, p. 5). Il autorise à ne plus considérer l'espace et la géographie comme « *le contexte stable ou les sites de l'action historique* » (idem). Les travaux critiques de David Harvey ont particulièrement éclairé cette tradition dans le champ anglophone, tandis que les travaux de Michel Foucault sur le savoir-pouvoir constituent la référence francophone majeure. Cette tradition épistémologique attribue à l'espace le caractère de la fixité, sorte de support ou de contenant vide : « *L'espace, c'est ce qui était mort, figé, non dialectique, immobile. En revanche, le temps, c'était riche, fécond, vivant, dialectique* » (Foucault, 1976). Retraçant l'histoire de l'espace disposé en contre-champ du temps et de l'histoire, Foucault souligne trois évolutions majeures au fondement des questions épistémologiques liées à la spatialité (Foucault, 1967 [1984]). La tradition médiévale conçoit l'espace à travers la localisation, comme « un ensemble hiérarchisé de lieux », organisés en oppositions duales :

> « lieux sacrés et lieux profanes, lieux protégés et lieux au contraire ouverts et sans défense, lieux urbains et lieux campagnards (voilà pour la vie réelle des hommes) ; pour la théorie cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste ; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre ; il y avait les lieux où les choses se trouvaient placées parce qu'elles avaient été déplacées violemment et puis les lieux, au contraire, où les choses trouvaient leur emplacement et leur repos naturels », (Foucault, 1967 [1984])

La reconnaissance des travaux de Galilée implique une « dissolution » de l'espace dans le mouvement (« *le lieu d'une chose n'était plus qu'un point dans son mouvement* »), l'espace devient ouvert, et ainsi « *à partir du XVIIe siècle, l'étendue se substitue à la localisation* » (idem). Enfin, l'époque contemporaine ou « postmoderne » se caractérise par l'emplacement, qui supplante la notion d'étendue :

> « L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. […]
> D'une manière encore plus concrète, le problème de la place ou de l'emplacement se pose pour les hommes en termes de démographie ; et ce dernier problème de l'emplacement humain, ce n'est pas simplement la question de savoir s'il y aura assez de place pour l'homme dans le monde – problème qui est après tout bien important –, c'est aussi le problème de savoir quelles relations de voisinage, quel type de stockage, de circulation, de repérage, de classement des éléments humains doivent être retenus de préférence dans telle ou telle situation pour venir à telle ou telle fin. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements. » (Foucault, 1967 [1984])

Si l'épistémologie moderne amorce ainsi une désacralisation[19] théorique de l'espace, qui se pense en termes relationnels et non plus essentialistes, pour Foucault la désacralisation pratique n'a pas encore eu lieu. Par contraste, la « *grande hantise qui a obsédé le XIXe siècle a été, on le sait, l'histoire thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde* » (Foucault, 1967). Ces thèmes auront permis, pour l'auteur, d'opérer cette désacralisation du temps[20]. L'imaginaire cybernétique tend à remplacer l'obsession du temps, qui passe et s'accumule, par une conception du flux reliant des points, « *moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau* » (Foucault, 1967). Plutôt qu'une opposition frontale du temps et de l'espace, l'auteur propose de prendre en compte l'espace pour développer une approche processuelle qui éclaire les relations de pouvoir, « *une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire* ». Foucault précise que « *dans le repérage des implantations, des délimitations, des découpages d'objets, des mises en tableau, des organisations de domaines, ce qu'on faisait affleurer, c'étaient des processus – historiques, bien sûr – de pouvoir. La description spatialisante des faits de discours ouvre sur l'analyse des effets de pouvoir qui leur sont liés*. » (Foucault, 1976).

Pour l'auteur, l'enjeu est celui d'une désacralisation pratique et théorique de notions pensées à travers des oppositions binaires « *entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail* ». Plusieurs notions du discours géographique (« *spécificité et spatialité, territorialité et localité, site et situation* », Livingstone, 1995) appellent à des redéfinitions hors des oppositions fixes qui les avaient jusqu'alors caractérisées. Foucault nous invite à considérer leur dimension relationnelle et processuelle afin d'analyser plus précisément les relations entre savoir et pouvoir. Ces termes sont largement empruntés par la géographie à d'autres disciplines, en particulier au vocabulaire militaire, « p*uisque la géographie s'est développée à l'ombre de l'armée* », exprimant ainsi le pouvoir tel qu'il s'organise. C'est précisément dans ces filiations et dans les continuités de leur opérationnalisation que se situe l'analyse spatialisée des rapports entre savoir et pouvoir :

> « Dès lors qu'on peut analyser le savoir en termes de région, de domaine, d'implantation, de déplacement, de transfert, on peut saisir le processus par lequel le savoir fonctionne comme un pouvoir et en reconduit les effets. Vous avez une administration du savoir, une politique du savoir, des rapports de pouvoir qui passent à travers le savoir et qui, tout naturellement, si vous voulez les décrire, vous renvoient à ces formes de domination auxquelles se réfèrent des notions

19 Les notions de sacralité et de désacralisation sont mobilisées par Foucault et peuvent-être comprises, nous semble-t-il, comme l'effet d'une obédience disciplinaire à certains concepts, interdisant toute distance critique, approche pluridisciplinaire, etc.

20 Foucault précise que c'est le second principe de la thermodynamique qui fournit au XIXe siècle « l'essentiel de ses ressources mythologiques ». Nous ne nous aventurons pas ici dans l'analyse des liens d'influence entre les différentes disciplines scientifiques pour déterminer la construction de fondements épistémologiques par période, la notion de période faisant elle-même l'objet à cet égard de vifs débats. Nous nous contenterons de restituer les grands principes identifiés par les auteur·ice·s mobilisé·e·s comme références pour le passage du discours géographique au tournant spatial.

> comme champ, position, région, territoire. Et le terme politico-stratégique indique comment le militaire et l'administratif viennent effectivement s'inscrire soit sur un sol, soit dans des formes de discours. […]
> Métaphoriser les transformations du discours par le biais d'un vocabulaire temporel conduit nécessairement à l'utilisation du modèle de la conscience individuelle, avec sa temporalité propre. Essayer de le déchiffrer, au contraire, à travers des métaphores spatiales, stratégiques permet de saisir précisément les points par lesquels les discours se transforment dans, à travers et à partir des rapports de pouvoir. » (Foucault, 1976)

À la dimension sociale, relationnelle et processuelle s'ajoute la dimension organisationnelle du discours géographique, qui permet de sortir d'une certaine forme d'individualisme méthodologique dans l'analyse du pouvoir selon Foucault. Pour mettre à jour ces dimensions, Foucault s'appuie sur une « méthodologie complexe de la discontinuité » (Livingstone, 1995). C'est en éclairant « le local, le spécifique, ce qui est lié au lieu » (Livingstone, 1995) que Foucault procède à son archéologie du pouvoir qui s'inscrit dans l'espace. Il s'intéresse particulièrement aux lieux de dispersion du pouvoir, depuis lesquels il se diffuse.

Les travaux d'Edward Said sont également fondateurs dans la construction théorique du tournant spatial, notamment les analyses concernant les théories voyageuses. Said formule une critique du maximalisme théorique et de sa dimension universalisante, incluant en particulier la théorie du pouvoir de Foucault (Said, 1983). Said éclaire l'importance d'une « *lecture in situ et d'une domestication des textes* », la migration des idées n'étant « *jamais une simple réplication ; [elle] implique une transformation, car la circulation et la traduction sont réciproquement constitutives*[xxxix] » (Livingstone, 1995, p.7). Said développe une approche critique qui affirme la finitude de la théorie en ce qu'elle est toujours appropriée localement, qu'elle évolue au cours des dissémination, et fait l'objet de résistances. La théorie est ainsi le « produit du temps et de l'espace » depuis lesquels émergent les résistances possibles (Said 1978, 1983, 1990, 1993) :

> « La théorie, en bref, ne peut jamais être complète, tout comme l'intérêt que l'on porte à la vie quotidienne n'est jamais épuisé par les simulacres, les modèles ou les abstractions théoriques de celle-ci. […] Aucune lecture n'est neutre ou innocente, et de la même manière, chaque texte et chaque lecteur est dans une certaine mesure le produit d'un point de vue théorique, aussi implicite ou inconscient que ce point de vue puisse être. Je soutiens cependant que nous distinguons la théorie de la conscience critique en disant que cette dernière est une sorte de sens spatial, une sorte de faculté de mesure pour localiser ou situer la théorie, ce qui signifie que la théorie doit être saisie dans le lieu et le temps d'où elle émerge comme une partie de ce temps, travaillant dans et pour lui, y répondant ; alors, par conséquent, ce premier lieu peut être mesuré par rapport aux lieux ultérieurs où la théorie se retrouve pour être utilisée. La conscience critique est la conscience des différences entre les situations, la conscience aussi du fait qu'aucun système ou théorie n'épuise la situation dont il émerge ou vers laquelle il est transporté. Et surtout, la conscience critique est la conscience des résistances

> à la théorie, des réactions suscitées par les expériences concrètes ou les interprétations avec lesquelles elle est en conflit[xl] » (Said, 1983, p. 173-174)

L'analyse critique permet, vis-à-vis de l'évolution des théories et des tentations de leurs extensions dogmatiques, de « *matérialiser (plutôt que de spiritualiser) la culture dans laquelle nous vivons* » (Said, 1983, p.160). La circulation des œuvres et des idées dans des espaces et des lieux qui les modifient, et en modifient la compréhension, oblige à une approche historique et située. Plus encore, la théorie est conçue par l'auteur comme une réponse à « *une situation historique et sociale qui offre une occasion intellectuelle*[xli] » (Said, 1983, p.169). L'espace et les lieux sont l'objet d'une construction sociale aux prises avec les processus historiques de leur construction et des effets de domination, mais aussi les mouvements de résistance. L'enjeu politique dans la posture critique, contre le « piège idéologique », réside dans le maintien d'une ouverture théorique et pratique, empirique, afin d'appréhender la théorie comme fait culturel tel qu'il se déplie dans les différents espaces et lieux. Ainsi, l'approche spatiale ne doit pas aboutir à refermer l'ouverture théorique initiale sur un matérialisme essentialisant et localiste qui, ironiquement, renouerait avec la fixité interrogée par Foucault. Dans l'ouverture théorique *via* la critique de Said se trouve les dynamiques politiques informées par une approche située dans le temps et dans l'espace, qui autorisent une déconstruction de la tradition philosophique occidentale. La posture critique consiste avant toute chose, pour Said, à proposer une résistance à la théorie, « *pour l'ouvrir à la réalité historique, à la société, aux besoins et aux intérêts humains*[xlii] » (Said, 1983, p.174).

Livingstone ajoute une troisième perspective, quant au rôle du discours spatial dans la construction historique, celle de Carter (1987), qui s'intéresse particulièrement à l'histoire coloniale de l'Australie. L'auteur analyse la façon dont le fait de nommer les lieux colonisés – et *in fine* les choses qui s'y trouvent – contribue à construire et organiser le pouvoir de domination colonial. Ce dernier s'incarne dans la transformation de l'espace en un lieu culturel qui organise la dépossession, et à partir duquel « 'l'histoire spatiale commence', [permettant] *à la culture de déclarer sa présence sous une forme spatiale (Carter, 1987, page xxiv)*[xliii] » (Livingstone, 1995, p. 8).

Ces différents travaux autorisent le développement d'approches critiques en sciences sociales qui s'appuient à la fois sur l'analyse des rapports de pouvoir depuis le langage, et sur des approches plus matérialistes et spatiales de l'organisation du pouvoir et ses résistances. Ces développements théoriques ouvrent sur les approches culturelles et anthropologiques de Clifford Geertz, Irving Goffman, et Anthony Giddens. Il s'agit pour ces auteurs de montrer comment les « *arrangements spatiaux et les pratiques sociales sont étroitement interconnectées, se constituant ainsi réciproquement*[xliv] » (Livingstone, 1995, p. 9). Enfin, c'est une géographie des sciences et de la rationalité qui constitue le moteur critique le plus puissant vis-à-vis de l'épistémologie occidentale. Les travaux de Livingstone éclairent plus spécifiquement la dimension culturelle des sites de fabrication la connaissance (Livingstone 2003 ; Meusburger, Livingstone, & Jöns, 2010). À travers ce tour d'horizon Livingstone plaide ainsi pour que soient dessinés des « espaces du savoir ». Ces différentes approches disciplinaires se répondent et s'alimentent d'apports critiques, et proposent une approche matérialiste utile pour renseigner l'organisation des communs.

Le tournant spatial peut être mis en lien avec les évolutions théoriques du champ des communs précédemment considérées. D'une approche « statique » et essentialiste, dans laquelle les ressources sont considérées comme « déjà-là », la théorie des communs a évolué avec les apports des approches critiques vers une conception dynamique étayée par la notion de *commoning*. Intégrant une approche processuelle, les communs appréhendés en tant que construction sociale peuvent être compris comme des espaces de pratiques collectivement organisées, dont la finalité est l'entretien de la ressource et de la communauté. La diversité des processus et des mobiles d'action peuvent également être pris en compte. Comme le précisent Leila Dawney, Samuel Kirwan et Julian Brigstocke (2015), il s'agit pour la théorie des nouveaux communs d'analyser les « *communs refusant d'être définis en termes de ressources nécessitant une réglementation ou une protection pour les protéger de la colonisation néolibérale ou des 'profiteurs'. Au contraire, ces communs peuvent être des espaces, des expériences, des ressources, des souvenirs ou des formes de partage et de vie qui sont positionnés en dehors d'un programme de 'gestion de la rareté'*[xlv] » (Dawney, Kirwan & Brigstocke, p.2). Le tournant spatial peut ainsi permettre d'éclairer les particularités des communs étudiés depuis leur situation propre, comme des organisations situées, suivant les recommandations méthodologiques d'Hess et Ostrom, sans rabattre l'analyse sur un localisme essentialisant. Il s'agit de considérer les communs comme des espaces de pratiques en prenant en compte la dimension herméneutique de l'espace des communs analysés.

Afin de rapprocher le tournant spatial des communs culturels, il est utile de mobiliser les apports de Jean-Marc Besse qui nous invite l'appliquer au champ de recherche des arts et de la culture, et de l'histoire de l'art en particulier. L'auteur précise les enjeux méthodologiques de ce renouvellement épistémologique :

> « c'est l'idée, certes banale pour les géographes, mais qu'il faut considérer avec sérieux, que les savoirs scientifiques, les pratiques artistiques, les constructions de pensée sont des activités localisées, qui se développent selon des spatialités particulières, et qu'il est possible de les analyser dans ces perspectives. Mais, au-delà, c'est aussi l'affirmation, neuve, que la géographie offre quelque chose comme une grille d'analyse et une approche méthodique innovante pour la compréhension des œuvres de la culture. Il ne s'agit pas seulement d'une extension de la géographie, au sens usuel du terme, vers des domaines qui seraient restés marginaux pour elle, ni même de la mise en œuvre de quelque chose comme une géographie des représentations : à vrai dire c'est une géographie du travail de la culture qu'on envisage ici, plutôt qu'une géographie culturelle. » (Besse, 2010b, p.195)

J-M. Besse encourage le développement d'une pluridisciplinarité rigoureuse pour contribuer à la spatialisation des études culturelles. Son analyse du « travail de la culture » est particulièrement fécond pour l'analyse des communs culturels. Besse nous invite à suivre les historiens de l'art qui ont « *contribué à réactiver l'idée selon laquelle la création artistique ne s'effectue pas en dehors de toute condition d'espace et de lieu* » et qu'il faut « *désormais envisager les formes artistiques, les styles, les « écoles », et surtout la diversité de ces formes, en relation à la centralité et à la périphérie des lieux de leur production, ou bien en rapport avec les circuits concrets, routes et chemins, par où les groupes d'artistes circulent, les*

inventions plastiques se diffusent mais aussi se transforment, et en tenant compte également des effets de discontinuités spatiales et temporelles introduits par l'existence de frontières territoriales à différentes échelles » (Besse, 2010a, p.213). Nous avons bien à faire aux œuvres autant qu'aux pratiques des artistes, dont il s'agit de comprendre les spatialités respectives. Pour autant que les travaux cités par Besse soient ceux des historiens de l'art, nous voudrions rappeler ici les apports identifiés par l'auteur pour montrer toute l'actualité de ces considérations dans l'analyse des communs culturels et leurs situations de gestion, en intégrant leurs spatialités. Les travaux d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg sur la Renaissance Italienne sont particulièrement utiles à la relativisation de l'analyse en termes de centre/périphérie. Il s'agit d'aborder les relations entre les lieux de production artistique de manière dynamique, et en tenant compte des situations de conflits ou de concurrence entre les centres, les situations de « résistance au modèle » :

> « C'est bien dans les centres que se rencontrent les conditions qui tendent à favoriser l'activité artistique. On pourrait définir le centre artistique comme un lieu caractérisé par la présence d'un nombre important d'artistes et de groupes significatifs de commanditaires qui, à partir de motivations diverses […] sont prêts à investir une partie de leurs richesses dans l'art. Ce dernier point implique évidemment que le centre doive être un lieu où affluent en quantités considérables des surplus susceptibles d'être affectés à la production artistique. En outre, il pourra être doté d'institutions de tutelle, de formation et de promotion des artistes, comme de distribution de leurs œuvres. Enfin, il comptera un public bien plus étendu que celui constitué par les commanditaires proprement dits ; un public qui, loin d'être homogène, sera divisé en groupes, pourvus chacun d'habitudes de perception et de critères d'évaluation propres et susceptibles de se traduire en attentes et en demandes spécifiques. » (Castelnuovo, Ginzburg, 1981, p.53) » (cités par Besse, 2010a, p.213)

L'approche spatiale invite à construire une compréhension polycentrique du travail artistique. Cette analyse abonde à celle proposée par Besse sur la pratique et la production du savoir. Il mobilise le tournant propre à l'histoire des sciences et les apports de Michel Serres qui, dans l'ouvrage *Eléments d'histoire des sciences* (1989), appelle à « *restituer la ' multiplicité de temps différents, de disciplines diverses, d'idées de la science, de groupes, d'institutions, de capitaux, d'hommes en accord ou en conflit, de machines et d'objets, de prévisions et de hasards imprévus' (p.5) qui composent le « tissu » de l'histoire des sciences.* » (Besse, 2010a, p. 215). De la même manière que ces recherches sur « l'espace-temps des sciences » permet de mettre à jour « *les éléments invariants ou structurants de l'histoire des sciences », en débusquant « les pôles, les nœuds, les échangeurs, les points de rupture »* (idem), l'espace-temps des arts et de la culture appelle une approche similaire. Elle doit permettre de situer les communs culturels dans un champ disciplinaire qui complète la théorie générale des communs. Prendre en compte la spatialité des pratiques peut ainsi permettre d'analyser de manière située des espaces de travail spécifiquement artistiques et culturels. De manière complémentaire, l'approche spatialisée de ces pratiques doit permettre d'informer le *commoning* à l'œuvre dans les communs culturels.

Le tournant spatial contient une composante matérialiste particulièrement riche sur le plan herméneutique. Besse illustre par exemple le cas des Jésuites qui ont contribué à constituer un « espace d'objectivité » c'est-à-dire un espace scientifique à partir de leurs « ' *espaces de travail' (qui sont aussi des « espaces de papier ») de taille mondiale, à l'intérieur desquels des normes de réception, d'acceptation et de légitimation, en un mot d'objectivation des savoirs, ont pu être établies et imposées, voire intériorisées (mais aussi parfois contestées)* » (Besse, 2010a, p 216). La constitution de normes de production et de réception renvoient à la notion, plus récente (et certes anachronique vis-à-vis l'exemple jésuite), de professionnalisation, à laquelle nous reviendrons plus loin.

J-M. Besse conclut en identifiant quatre points de convergence entre les divers domaines des sciences et de la culture (histoire de l'art, histoire des savoirs), qui font du tournant spatial « *quelque chose comme un paradigme nouveau* » (2010a, p.219) :

> – l'usage de la cartographie qu'il s'agit de ne pas cantonner à une illustration mais bien de construction de l'objet qu'elle représente ;
>
> – le renouveau de la thématique « centre-périphérie » ainsi relativisé, et qui tienne compte des forces et ses faiblesses de chaque espace identifié : « *la description des mécanismes de concentration spatiale des activités culturelles permet d'en faire apparaître l'organisation hiérarchique, et aussi de révéler les dissymétries, les inégalités liées à la distance au « centre » (quelle que soit l'échelle d'analyse où l'on se place : du niveau intra-urbain aux relations spatiales entre « métropoles » et espaces colonisés), et plus généralement elle permet de montrer en quoi les questions culturelles (sciences, arts, littérature) sont en même temps des questions d'autorité et de pouvoir (réel et symbolique), et plus encore en quoi les questions culturelles sont indissolublement liées à celles du gouvernement des distances et des échelles (voir, pour un aspect de cette question, Meusburger, 2000) »* (Besse, p.218). L'approche centre-périphérie permet difficilement de prendre en compte la question de la circulation et produit une posture et discours auto-légitimant (cf. « des Lumières européennes se diffusant à la surface de la planète » rappelle Besse). Il faut désormais s'intéresser à la « *dispersion des lieux de production artistique et scientifique, à la créativité des 'périphéries', à leur connectivité plus ou moins directe, et de manière générale à l'essentielle circulation des objets et des hommes, c'est-à-dire aussi des pratiques et des idées dont ils sont les véhicules. Les savoirs et les modèles artistiques circulent en tous sens, et non seulement du centre vers les périphéries*. » (Besse 2010:219)
>
> – le 3e apport de l'approche spatiale identifié concerne « Les différenciations spatiales et les problèmes de périodisation », que nous laisserons de côté, cette dimension historiographique n'étant pas abordée ici.
>
> – Le quatrième élément concerne « l'espace comme structure de compréhension », une dimension herméneutique qui constitue l'élément pivot du changement de paradigme. Besse précise que dans les enquêtes qui portent sur les espaces de savoirs et artistiques, « *un des motifs principaux de l'analyse est celui de la diversité ou plus exactement de la différence des formes, des styles et des pratiques artistiques, littéraires, ou scientifiques* ».

La relativisation de la thématique analytique centre-périphérie et la prise en compte de la dimension herméneutique de l'espace « comme structure de compréhension » pour éclairer les organisations font écho à la théorie des communs. Ostrom (1990) insiste en effet sur l'importance des caractéristiques locales qui fondent chaque forme organisationnelle en lien avec leur contexte, amorçant une approche matérialiste des communs, et sur l'imbrication des communs à des niveaux qui dépassent l'échelle locale (cf. le principe général d'organisation n°1 et n°8 précisés dans le chapitre 1). Cette approche à la fois située et multi-scalaire permet de rapprocher la théorie des communs d'Ostrom et le tournant spatial pour prendre en compte la géographie sociale des communs. La géographie sociale issue du tournant spatial « *s'attache à l'analyse du jeu des « interactions entre rapports sociaux et spatiaux » (Frémont et al, 1984). Ces interactions matérialisent les tensions, créatrices de formes géographiques, nées de la lutte des positions sociales sur l'échiquier spatia*l » (Di Méo, 2016, §1). De plus, l'approche par le *commoning* met l'accent sur la dimension collective et processuelle de la production des communs par les communautés, et sur la place centrale de l'enquête collective pour la compréhension commune des ressources et la définition des usages. Cette recherche d'une cohérence interne des pratiques de gestion au sein de chaque commun en fonction du contexte des communautés postule la diversité des espaces organisationnels des communs en tant qu'espaces de pratiques. Le *commoning* peut ainsi bénéficier des apports épistémologiques du tournant spatial qui s'intéresse aux conditions de production situées des connaissances. Enfin, les mobilisations en défense des communs culturels naissent dans une opposition à la centralisation des moyens de production, en faveur d'une diffusion plus équitable des cultures artistiques et scientifiques. Elles s'opposent également aux modèles de financement qui abordent ces savoirs (scientifiques et artistiques) comme des marchandises dont l'évaluation financière détruit la valeur d'usage. La résistance semble ainsi sur les contreforts, et parfois en contre-bande, des industries culturelles et créatives et des théories favorables à la ville créative, porteuse d'une conception centralisatrice de la production et de la diffusion des œuvres. L'autonomie de gestion des communs culturels interroge les conditions de la diversité culturelle depuis la diversité des espaces de pratiques.

L'enjeu épistémologique du tournant spatial, précise Besse, réside également dans le fait de passer du logicisme scientifique à un rapport renouvelé à la complexité et la pluralité des objets et des méthodes de production des savoirs.

Le tournant spatial rompt avec une conception épistémologique de la science qui tire sa noblesse de son isolement spatial. De l'épistémologie logiciste est issue une science qui « *se caractérise par son universalité, son impersonnalité, son objectivité, son aspect itératif ou transitif, et de toute façon par ses efforts pour se détacher des contextes de lieu et de temps qui ont marqué sa naissance* » (Besse, 2010a, p.220). Cet héritage du philosophe roi interdit aux praticiens de penser leurs propres pratiques, ou les obligent à penser leur pratique depuis des élaborations théoriques construites en leur absence, comme le montre les travaux de Laville & Salmon (2022). De ce point de vue, la géographie des sciences contribue à changer d'objet intellectuel et de méthode. Les communs culturels peuvent être appréhendés, à l'aide des apports épistémologiques du tournant spatial, non pas depuis une histoire de l'art assise sur l'idée d'une progression linéaire des formes artistiques, mais depuis la diversité des espaces pratiques et des espaces artistiques et culturels. Le tournant spatial s'intéresse au

« lieu du geste scientifique » et la morphologie de ce lieu, puisque désormais « *ces aspects géographiques du geste scientifique en constituent une structure de compréhension* » (Besse 2010a, p.220). Cela permet de prendre en compte la diversité des connaissances produites et ainsi de passer *du* savoir *aux savoirs*. Cette perspective pluraliste oblige, souligne Besse à travers une « *formule abstraite, de penser l'unité sans la synthèse* ». Les communs, culturels en particulier, peuvent être analysés depuis des mobiles d'action collectifs dont certains seront partagés par différentes initiatives, et d'autres pourront faire l'objet de contestation interne. Les tensions évoquées entre les pratiques en amateur et en professionnel relèvent, nous semble-t-il, d'une telle approche. La défense des pratiques amateurs au sein des communs culturels peut se bâtir dans une opposition aux industries culturelles et créatives qui structurent la professionnalisation à partir des règles concurrentielles des marchés qu'elles coordonnent. Cela n'interdit pas d'analyse des mobilisations professionnelles qui tentent de construire d'autres espaces adaptés à une conception de la profession en dehors de ces marchés. Ainsi « *il s'agit désormais de penser la différenciation comme telle des idées, des objets et des pratiques* » précise Besse (2010, p.2019, emphase originale).

Cette pensée « par l'espace » autorise ainsi le développement d'analyses depuis *la spatialité* des communs, c'est-à-dire *par l'espace de leur organisation*. Partant de cette proposition, il apparaît nécessaire de mobiliser les apports du tournant spatial en théorie des organisations. Il s'agit d'y prélever l'outillage nécessaire pour l'analyse de la spatialité des communs culturels.

2.1.2. Les apports du tournant spatial aux approches processuelles et à la socio-matérialité des communs

Le tournant spatial et les approches matérialistes qui l'accompagnent ont été développés en sciences de gestion peu avant les années 2000. « *Les dimensions spatiales et artefactuelles des organisations* » (Royer, 2020) sont au cœur de ces travaux qui s'intéressent à la matérialité des rapports sociaux qui produisent l'organisation. Ces travaux s'affirment par contraste vis-à-vis de la place dominante que l'analyse du langage et l'approche cognitive avaient jusqu'alors occupé. Il s'agit désormais de comprendre comment les corps, les artefacts et les technologies participent de l'organisation, y compris dans sa dimension processuelle et institutionnelle (de Vaujany & Mitev 2013 ; de Vaujany et al, 2019). Ces apports théoriques peuvent être mobilisés pour appréhender les dynamiques de *commoning (*Linebaugh, 2008) afin de renseigner les dimensions matérielles des rapports sociaux qui s'organisent dans l'activité des communs.

Afin de mieux conceptualiser les relations entre le matériel et le social qui se jouent au sein de l'organisation, trois perspectives se structurent en théorie des organisations (Royer, 2020) : « *le matériel et le social sont entremêlés (Pickering, 2001), imbriqués (Leonardi, 2017), ou bien co-constitutifs (Orlikowski, 2007)* » (p.4). Ces approches se déclinent selon les thèmes de recherche parmi lesquels : « *Les recherches s'intéressant à la matérialité des organisations ou dans les organisations […] pour en montrer l'influence sur la création de sens (Garreau et al., 2015), l'identité (Cappetta & Gioia, 2006 ; Pratt & Rafaeli, 1997), les routines (D'Adderio, 2008), le pouvoir (Dale & Burrell, 2007), et les institutions (Jones et al., 2012)* »

(p.4). La dimension phénoménologique de l'expérience est également incluse dans ces travaux qui héritent des avancées théoriques du post-stucturalisme.

Une triade de notions est commune à ces différentes perspectives : la conception, l'activité et l'expérience vécue. À l'appui de leur conceptualisation se trouvent divers emprunts à d'autres disciplines que les sciences de gestion, et qui ont en partage des questions épistémologiques communes. La philosophie, la géographie, l'épistémologie des sciences les *Sciences & Technology Studies* figurent au premier rang des influences qui nourrissent les avancées théoriques du tournant spatial et matériel en science de gestion. En particulier, les tentatives pour établir la place de l'intentionnalité et des déterminants sociaux dans les processus organisationnels sont liés aux débats ontologiques à l'origine des changements épistémologiques portés par le tournant spatial. La philosophie post-structuraliste et les théories féministes y contribuent également.

Dans le numéro spécial de la Revue française de gestion « Stratégies, espaces et territoires » (2008, 34-n°184), Jacques Lauriol, Véronique Perret & Franck Tannery proposent une approche pluridisciplinaire du tournant spatial, qui convoque l'économie et la géographie. À partir des travaux du géographe Michel Lussault (2007), Lauriol, Perret & Tannery cernent une définition géographique de l'espace articulée aux préoccupations disciplinaires propres à la gestion : « *l'approche géographique invite à définir l'espace comme un ensemble d'attributs génériques, visant à répondre à un problème* ». Partant, une définition de la spatialité est posée, le passage de l'espace à la spatialité se faisant par la prise en compte des relations sociales qui fabrique le premier : « *La spatialité peut être définie comme « un descripteur de l'ensemble des relations des opérateurs avec l'espace ici considéré comme une ressource matérielle et idéelle pour ceux-ci » (Lussault, 2007, p. 147)* » (Lauriol et al., 2008, p. 100).

Il s'agit d'articuler la dimension matérielle et symbolique de l'espace, appréhendé comme une construction sociale, pour « *cerner le système relationnel qu'une forme autorise* » (p. 94-95). En effet, les sciences de gestion conçoivent des objets de recherche et affrontent des questions méthodologiques qui se caractérisent par la « *prégnance et le caractère structurant* » de l'espace. Ce dernier est « *appréhendé non seulement comme une construction sociale mais également comme une ressource et donc comme un outil potentiel de stratégies intentionnelles* ». L'espace est ainsi « *à la fois une ressource de l'activité humaine et un résultat de celle-ci, un agencement spatial des réalités sociales par les acteurs en situation d'actio*n » (Lussault, 2007, p. 41, cité par Lauriol, Perret & Tannery, 2008, p. 96). Il s'agit de comprendre comment s'organise la spatialité en tant que technologie humaine qui transforme la matérialité du monde en ressource spatiale.

Les auteur·ice·s mobilisent deux postulats susceptibles d'informer les sciences de gestion :

> 1) La diversité des opérateurs spatiaux potentiel est illimitée et incommensurable ; elle inclut les opérateurs humains et non humains ; tous peuvent être pris en compte considérant que « l*e moindre opérateur est en effet capable de contribuer à l'organisation et à la dynamique de l'action* » (Lauriol et al., 2008, p. 100-101) ;
>
> 2) « '*toute activité engage une relation de l'opérateur à la dimension spatiale (idéelle et/ou matérielle) de la société'* (p. 181). La spatialité désigne une dimension consubstantielle de l'action, et l'organisation de toute activité astreint les opérateurs à

> « *trouver le bon arrangement spatial, de choisir la bonne place pour soi et les autres réalités, le bon mode de relation aux différentes réalités (…) qui s'agencent en situation.* » (p. 181) » (Lussault, 27, cité par Lauriol et al., 2008, p. 101) ; « *les opérateurs n'agissent pas sur l'espace mais bel et bien avec l'espace […] L'espace est une ressource sociale hybride et complexe mobilisée et ainsi transformée dans, par et pour l'action* » (Lussualt, 2007, p. 181 cité par Lauriol et al., 2008, p. 101).

De plus, l'influence des travaux d'Hannah Arendt sur ceux de Lussault positionne la notion de distance comme le centre de gravité de la notion de spatialité, tout en le situant à l'origine de l'histoire humaine. Foucault rappelait que deux choses ne peuvent occuper une même place dans l'espace, insistant sur la corporéité à laquelle se confronte l'espace. Cette matérialité irréductible constitue également l'un des points de départ de Lussault et, à partir de ses travaux, de ceux de Lauriol, Perret & Tannery. L'approche constructiviste au cœur du tournant spatial doit composer avec cette dimension essentielle, ontologie qui soulève « *une question primordiale, celle de la séparation, de « l'impossible confusion des réalités sociales en un même point. […] En ce sens « l'espace et la spatialité ne constituent rien d'autre que* des *réponses à un problème majeur* » (Lussault, 2007 p. 45-47) cité par Lauriol, Perret, Tannery, 2008, p. 95, emphase des auteur·ice·s). Les rapprochements théoriques entre les notions d'espace et de spatialité avec les sciences de gestion se fondent notamment dans la gestion de la distance décrite comme la technologie humaine première à même de résoudre ce problème originel d'irréductible corporéité (« *Ainsi ce sont les jeux avec la distance qui construisent l'espace humain qui n'est en rien spontané, il s'agit plutôt « d'un artifice dont les caractères et les attributs procèdent directement de la nécessité, pour les acteurs sociaux, de réguler la distance »*, idem, p.95).

Lauriol, Perret & Tannery extraient des travaux de Lussault quatre attributs génériques de l'espace :

> « L'échelle qui permet de définir la taille de l'espace et de la qualifier de grand ou de petit. L'échelle est « *instrument de définition des rapports de taille entre différentes entités spatiales* » (p. 81). La métrique qui règle la relation au proche et au lointain. La métrique « *définit la manière de mesurer la distance au sein de l'espace concerné* » (p. 84). La substance qui définit la dimension non spatiale des objets spatiaux, c'est-à-dire la présence de toutes les autres dimensions dans l'espace. La substance dénote ainsi « […] ce qui, dans une situation spatiale donnée exprime la présence active de la société avec l'espace » (p. 87). Enfin, la configuration est le quatrième attribut générique de l'espace et peut se définir comme « *l'expression formelle de l'économie relationnelle entre les objets spatialisés* » (p. 87). Ainsi la configuration représente les modalités de disposition spatiales des substances, des réalités sociales. » (Lauriol, Perret & Tannery, 2008, citant Lussault, p. 94)

Suivant cette conception, l'espace émerge par étapes à travers l'action humaine spatiale : dans un premier moment apparaît le constat d'une corporéité irréductible et exclusive, qui est ensuite « socialisée » à travers les processus de nomination et de qualification des « écarts » (de la distance organisée) nécessaires pour la coexistence. Dans ce processus se construit une appropriation humaine qui fonde le politique : « *les places ne sont pas de simples*

localisations mais des positions spatiales c'est-à-dire « un ensemble de relations entre un placement de l'individu dans un champ social (qui contribue à définir ce qui lui est autorisé ou non en matières d'action) et les emplacements qu'il est susceptible d'occuper dans l'espace matériel » (Lussault, p. 32, cité par Lauriol, Perret, Tannery, 2008, p. 95). Les différents attributs – l'échelle, la métrique, la substance et la configuration – autorisent une approche graduelle permettant de prendre en compte de la multidimensionnalité de l'espace : depuis le corps qui ancre l'espace personnel, jusqu'à l'espace monde, en passant par les lieux, les territoires, etc. (p. 95). Cependant, en termes de configuration, les espaces débordent les rapports d'échelle et la métrique, étant configurés selon des logiques sociales qui leur sont propre et qui font système : *« Ces espaces ne sont pas dans une relation d'emboîtement mais en interaction systémique où « le plus grand ne contient pas le plus petit […], il forme avec lui et avec tous les espaces d'autre échelle un système qui voit interagir en permanence des fractions spatiales de taille différente et qui s'englobent mutuellement » (p. 29). »* (p.96).

Suivant Lussault, à l'aune d'une certaine fixité que le temps lui attribue, l'espace se stabilise en quelque sorte autour d'arrangements et de valeurs, et se constitue en ressource. Celle-ci peut être mobilisée en tant que telle pour diverses arrangements spatiaux, qui se distinguent en trois types :

- le lieu, « *une entité spatiale indivise que l'on peut définir comme la plus petite unité spatiale complexe* » ;
- l'aire et le territoire (figure idéale type), *qui « se distingue ainsi du lieu en cela qu'elle est un espace d'une plus grande échelle relative et qu'elle 'se compose de l'assemblage* délimité *de plusieurs autres espaces autonomes' (p. 106) » ;*
- le réseau, *« Espace de la discontinuité, il substitue la connexité à la contiguïté ; à la métrique topographique du territoire répond la métrique topologique du réseau, à l'idéologie spatiale du continu fait face du discontinu, de l'éclatement » (p. 131). »* (Lauriol, Perret, Tannery, 2008, p. 96, citant Lussault 2007).

Le lieu et l'aire se caractérisent par la co-présence contiguës d'éléments distincts qui les constituent, et par la gestion de leur taille (et non de la distance) contenue par leurs limites. Ils forment « *un tout limité et continu qui associe sans rupture des espaces contigus* » (idem, p. 97). À l'inverse, le réseau est indéterminé, et ouvert en ce qu'il peut toujours être prolongé, ainsi il « échappe à la logique simple de l'inclusion et de l'exclusion » (p.96). Le territoire, en tant que figure idéale-typique de l'aire, se caractérise par « *une idéologie territoriale qui attribue à une portion d'espace un statut de territoire* » (Lussault, p. 113, cité par Lauriol, Perret, Tannery, 2008, p. 97). Le lien entre espace et territoire se traduit par la notion d'ancrage territorial et la localisation en matière stratégique.

Les approches identifiées par Lauriol, Perret, Tannery, (2008), sous l'influence des travaux de Lussault, permettent ainsi d'intégrer la notion de spatialité aux sciences de gestion. Les auteur·ice·s identifient deux « technologies de l'espace » assises sur deux logiques distinctes. « *La logique topographique »* qui organise, *via* la technologie de la *co-présence*, les proximités entre humains et d'autres opérateurs spatiaux, notamment sur le fondement de règles organisationnelles qui participent à la « *définition des proximités acceptables, des bons usages du voisinage et des formes de civilités, des normes et des lois d'aménagement* »

(Lauriol et al., 2008, p. 99). La logique topographique « *promeut la contiguïté et le contact physique entre réalités jointes et développe plutôt les interfaces et les emboîtements* » (idem). « La logique topologique » concerne une coprésence médiée en particulier par les TIC et les technologies des transports : elle s'intéresse à la distance, la connexion et la séparation matérielle (Lauriol et al., 2008, p. 99). Dans les deux cas, la logique transversale de gestion et d'organisation repose sur la séparation. Que les stratégies s'établissent au niveau micro ou macro, telles qu'identifiées par Lussault, « *tous régimes d'organisation de la « proximité (coprésence et mobilité) s'associent dans le travail de construction et d'organisation de l'espace à des régimes de gestion de la séparation. La séparation est à la fois 'la source de construction de l'espace par les êtres humains et un outil efficace d'arrangement spatial des réalités sociales' (Lussault, 2007, p. 67)* » (Lauriol et al., 2008, p. 102).

D'une manière complémentaire, Royer (2020) identifie le rôle de la théorie de l'acteur-réseau (ANT) dans l'effort de « *rematérialiser le monde organisationnel* » (Yanow, 2012 : 34, in Royer 2020, p.3). L'ANT met au premier plan de cet enjeu épistémologique un débat ontologique concernant la socio-matérialité. Considérant que les artefacts possèdent leur agentivité propre, dans la version la plus « classique » de l'ANT, et qu'il n'y a pas de ce point de vue de distinction entre humain et non-humain, il s'agit de déterminer « la nature » de leur influence sur l'organisation. La question de l'intentionnalité surgit toutefois, et ouvre à d'autres voies théoriques : « *D'autres auteurs considèrent que les objets physiques doivent être considérés de manière différente des acteurs, notamment en raison de l'absence d'intention (e.g., Leonardi, 2017 ; Nicolini, 2013). Suivant Gibson (1986), plusieurs auteurs (Faraj & Azad, 2012 ; Leonardi, 2012, 2017) utilisent le concept d'affordance qui confère à la matérialité une capacité à faciliter ou contraindre qui dépend de l'action et des capacités des agents (Costall & Richard, 2013)* ».

Une seconde ouverture théorique concerne le « réalisme subtil » (Scott & Orlkowski, 2013), au sein duquel se sont opposés deux courants : le réalisme agentiel qui défend une perspective sociomatérielle[21] (Orlikowski, 2007 ; Scott et Orlikowski, 2013), et le réalisme critique (Gagliardi, 1990 ; Mutch, 2011, 2013)[xlvi]. La question ontologique qui oppose les deux conceptions a fait l'objet d'une controverse entre Scott & Orlikowski d'une part, et Mutch d'autre part (publiée en 2013 dans le journal *Information and Organization*). Le réalisme

21 Scott & Orlikowski propose une démonstration, dans leur réponse à Mutch, des différences herméneutiques qui caractérisent les deux courants : « *Afin d'illustrer cela par un exemple tiré de notre étude de terrain dans le secteur du voyage, TripAdvisor se distingue sur son site web comme étant : "… la communauté de voyageurs la plus populaire et la plus importante au monde, avec… 36 millions de membres commercialisables ». Ce phénomène peut être étudié sous de multiples angles, mais pose des défis aux approches qui se fondent sur l'identification de systèmes sociaux et de technologies délimités aux propriétés discrètes. En particulier, où trouveraient les « 36 millions de membres commercialisables », étant donné qu'il n'existe pas de « membres commercialisables » distincts des réseaux, des bases de données relationnelles et des algorithmes ? Une perspective sociomatérielle se concentrerait sur les détails spécifiques de l'appareil qui produit des « membres commercialisables » par l'enchevêtrement de 60 messages/minute, de bases de données relationnelles, d'algorithmes et de multiples opportunités de revenus dans les économies fonctionnant sur Internet*. […] *« au lieu de voir le média algorithmique de TripAdvisor comme un miroir de choix socio-techniques conscients – un instantané produit à partir d'un collage passif d'intentions humaines – nous l'avons recadré comme un moteur hautement spécifique, actif, partiel, génératif (performatif) impliqué dans la refonte du monde du voyage (voir MacKenzie 2006, également Haraway 1991) »* (Scott et Orlikowski, 2013, p. 2-3).

agentiel considère la matérialité comme une dimension co-constitutive du social : le social et le matériel ne sont pas combinés en tant que deux ontologies distinctes, les propriétés matérielles de la nature ne sont pas ontologiquement distinctes du social, elles le co-constituent. Le réalisme agentiel s'inscrit en rupture « *avec la dichotomie établie par le réalisme naïf et le constructivisme social, qui conservent tous deux des engagements en faveur du séparatisme et du représentationnalisme*[xlvii] » (Scott et Orlikowski, 2013, p. 2). Le réalisme agentiel s'appuie sur les notions d'enchevêtrement (qui suppose l'absence de dichotomie entre le matériel et le social), et d'indétermination (dans le sens d'un non-essentialisme) qui s'oppose à la description de la présence humaine au monde. Il permet « *s'écarter du représentationalisme, c'est-à-dire de l'idée que le monde est créé par des humains qui s'efforcent de connaître et de nommer des objets indépendants de l'observation et dotés d'attributs*[xlviii] » (Scott et Orlikowski, 2013, p. 3).

Le réalisme critique affirme, à l'inverse, une « s*éparation [qui] permet de mieux comprendre les relations que ces deux constituants du monde entretiennent au cours du temps (Gagliardi, 1990) et de mieux étudier les relations qualifiées d'imbriquées' (Leonardi, 2017).* » (Royer, 2020). La querelle est à la fois ontologique et méthodologique, en dépit des points communs pointés par Scott & Orlikowski :

> « Qu'ils choisissent de l'explorer de manière productive ou non, les réalistes critiques et les réalistes agentiels partagent des domaines d'intérêt commun indéniables et importants – une répudiation du réalisme naïf, un éloignement du constructivisme social, et un engagement avec la question : Qu'est-ce qui rend la connaissance possible[xlix] ? » (Scott & Orlikowski, 2013, p. 5)

Pour Royer (2020), il est moins nécessaire de trancher ces débats que d'en observer la cohérence interne. L'importance de la dimension relationnelle dans les théories de l'ANT repose sur « *une ontologie qui considère de la même manière les éléments de la relation, qu'ils soient humains ou non-humains* ». Partant, l'auteur propose, pour aborder la socio-matérialité des organisations, une approche tripartite incluant les « *activités, conceptions, et expériences vécues* ». Tout en s'affranchissant des querelles ontologiques, cette triade s'inspire en particulier des travaux de Lefebvre et son triptyque analysant la production de l'espace (1974) ; et des travaux de Gagliardi (1990) sur les artefacts, « *y compris invisibles tels les arômes (Warren & Riach, 2017)* » (p.10). À partir de ces travaux, Royer précise la triade des notions nécessaires à l'analyse de la socio-matérialité des organisations : « *les contributions à l'action, les conceptions ou intentions qu'ils véhiculent, et les ressentis et significations que les individus leur donnent* » (Royer, 2020, p.8).

Dans cette perspective, la notion d'activité (contribution à l'action) concerne « *en plus des pratiques sociales, l'activité des artefacts et espaces physiques qui peuvent agir sans interactions simultanées avec l'humain, par exemple les processus automatisés tels que les programmes informatiques ou la détérioration due au temps. Ces activités des artefacts peuvent avoir des conséquences importantes imprévues sur l'organisation, telle que dans cas de l'effondrement d'un bâtiment*. » (idem, p.10). L'activité, la conception et les expériences vécues exercent les unes sur les autres des influences de nature complexe (« *Ainsi selon Lefebvre (1974) les constructions de Franck Lloyd Wright et Le Corbusier incluent des conceptions différentes : respectivement une tradition protestante, et une représentation*

scientifique intellectualisée de l'espace », Royer, 2020, p.10). Cette précision théorique permet de considérer qu'en dépit des rapports de pouvoir qui se jouent dans la conception des espaces et des artefacts, les usages peuvent différer de la planification. Les travaux de Henri Lefebvre mobilisés par Royer permettent de penser des formes de résistance sociale au sein même du processus de production de l'espace. Royer souligne également qu'en dépit de la planification et de l'intentionnalité des acteurs (y compris ceux en situation de résistance à la planification), il subsiste une part d'inattendu dans les conséquences de cette planification. Royer souligne ainsi la possibilité d'un « *couplage parfois fort, ou parfois faible, entre les activités, les conceptions, et les expériences vécues. Les trois composantes sont nécessairement interconnectées, ce qui n'implique pas une cohérence (Lefebvre, 1974)* » (p.11)

D'autre part, aux trois composantes de la socio-matérialité des organisations (les contributions à l'action, la conception et l'expérience vécues) s'ajoutent trois dimensions des espaces physiques et des artefacts :

> « *les dimensions instrumentale, esthétique et symbolique des artefacts et espaces physiques (Gagliardi, 1990 ; Lefebvre, 1974). Selon Vilnai-Yavetz et Rafaeli (2006), la dimension instrumentale concerne la manière dont l'artefact contribue à la performance d'une tâche par un individu ou d'une réalisation par une organisation. La dimension esthétique fait référence à l'expérience sensorielle générée par l'artefact. La dimension symbolique concerne les significations et associations que provoque l'artefact.* » (Royer, 2020, p.11)

Si elles peuvent être étudiées séparément, Royer précise que prendre ensemble les dimensions instrumentale, esthétique et symbolique des espaces physiques et des artefacts permet d'observer les rapports et les éventuelles tensions qu'elles entretiennent entre elles. L'approche de Royer peut-être mobilisée ici de manière complémentaire aux apports théoriques de Lauriol, Perret & Tannery (à partir des travaux de Lussault). La notion de configuration proposée par Lussault (2007) et reprise par Lauriol et al. (2008) permet de rassembler ces dimensions organisationnelles et de les identifier matériellement dans « *l'expression formelle de l'économie relationnelle entre les objets spatialisés* », qui « *représente les modalités de disposition spatiales des substances, des réalités sociales* » (Lussault, 2007, p. 87 in Lauriol *et al*. 2008, p. 94). La notion de substance proposée par Lussault, puis Lauriol *et al.* « *définit la dimension non spatiale des objets spatiaux, c'est-à-dire la présence de toutes les autres dimensions dans l'espace. La substance dénote ainsi '[…] ce qui, dans une situation spatiale donnée exprime la présence active de la société avec l'espace'* » (Lussault, 2007, p. 87 in Lauriol *et al*. 2008, p. 94). L'apport de Royer permet de ramener la « substance » à une dimension précisément consubstantielle de l'espace (et non plus « non spatiale »). L'approche processuelle et relationnelle des « *contributions à l'action, [des] conceptions ou intentions qu'ils véhiculent, et [des] ressentis et significations que les individus leur donnent* » permet de les articuler au sein même de la spatialité.

L'ensemble de ces apports épistémologiques sont bien souvent absents des travaux sur les communs. Dans cette perspective, Moss (2104) ouvre au moins trois pistes de recherche pour approfondir la notion de spatialité dans le champ des communs.

La première concerne la « *théorie explicitement fondée sur l'échelle et l'espace des communs*[l] » de Giordano (Giordano 2003, p.365, in Moss, 2014, p.461) qui aborde les ressources environnementales à travers quatre catégories de spatialité (les ressources privées dont le domaine coïncide avec les droits d'un utilisateur ; les ressources en libre accès, les ressources fugitives où le mouvement d'une ressource est unidirectionnel bénéficiant à un utilisateur aux dépens d'un autre, et les ressources migratoires, où le mouvement d'une ressource peut se faire dans les deux sens à des moments différents). Nous considérons avec Moss que ces distinctions éclairent bien les tensions entre usagers et ressources, mais ne prennent pas en compte « *la façon dont la géographie des communs peut aussi être sociale, politique ou culturelle et elle-même le produit d'une construction sociale*[li] » (Moss, 2014, p.462).

Une deuxième ouverture théorique concerne les débats en géographie humaine et en études urbaines mentionnés plus hauts autour du thème sur la récupération des communs au nom du droit à la ville (Harvey, 2003, et ses suites). La dimension sociale y est centrale et porteuse d'une radicalité théorique et politique, puisqu'il s'agit de considérer les communs comme parties prenantes des mouvements sociaux organisant les révoltes contre les excès de l'idéologie propriétaire (Coriat, 2015) les nouvelles enclosures (Boyle, 2003). Moss précise l'importance de l'apport de Nicholas Blomley (2008) dans la définition du commun en remettant en cause la rationalité instrumentale comme hypothèse fondamentale, héritée du modèle IAD d'Ostrom. Cette approche « *avec ses hypothèses de rationalité intéressée, de comportement guidé par des règles et de stratégies de maximisation – ne permet pas de saisir les questions éthiques et politiques liées à la résolution de conceptions contradictoires de l'intérêt public et de la propriété publique parmi les acteurs locaux*.[lii] » (Moss, 2014, p.462). Cet apport ouvre sur le tournant théorique du *commoning* au-delà des communs urbains, qui sera également développé par Linebaugh (2008) ; Bollier & Helfrich (2017, 2015) ; Fournier (2013). Ce changement de paradigme épistémologique implique que les communs soient considérés comme des dynamiques socio-spatiales de production de l'espace et de lieu. Comme le précise Blomley, «[s'] [il] est vrai de dire que le lieu aide à faire les communs, il est également vrai de dire que les communs sont une forme de création de lieux (2008, 320)[liii] » (cité par Moss, 2014, p.462).

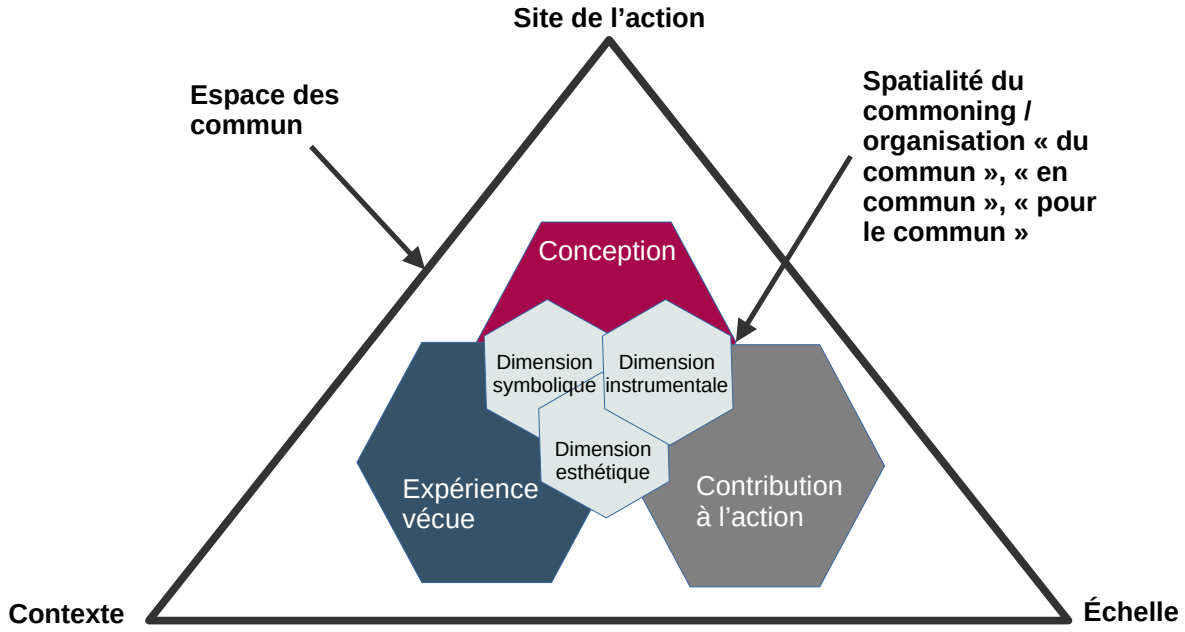
Enfin, Moss mentionne les études de planification et les travaux de Benjamin Davy qui explorent « *la relation complexe entre les biens publics et privés dans le développement urbain (2009, 2012)*[liv] » (Moss, 2014, p.462). Les « communs spatiaux » (« spatial commons ») sont indispensables à la production de la ville, mais aussi au développement de la propriété privée caractéristique du mouvement d'urbanisation. L'auteur précise que « *Ces communs spatiaux peuvent être matériels – comme une voie publique permettant l'accès ou un parc à des fins récréatives – ou immatériels comme l'image d'une ville ou un faible taux de criminalité*[lv] » (idem). Il revient selon Davy aux planificateurs d'organiser l'équilibre entre la production et l'assignation de biens publics et privés.

Moss (2014) propose de rapprocher le tournant spatial de la théorie des communs à partir de quatre éléments d'ouverture théoriques. D'une part, le tournant spatial permet de prendre en compte la diversité des dimensions spatiales qu'ont ouvert les nouvelles perspectives en sciences sociales en termes de perceptions, d'action, d'approche socio-économique, symbolique, historique, etc. (cf. Soja 1989 ; Marston 2000 ; Löw 2008 cité par Moss). De

plus, le tournant spatial aborde la question du rapport entre le monde social et le monde physique en explorant les relations socio-matérielles complexes qui se tissent entre les dimensions sociales, environnementales et techniques (Latour 2005, Swyngedouw 2004 ; Kaika 2005 ; Heynen et al.2006 ; Farías et Bender 2010 ; McFarlane 2011, cité par Moss 2014). La notion d'échelle est également prise en compte comme une production sociale, qui peut être contestée politiquement (Swyngedouw 1997 ; Brenner 2004 ; Smith 2008 [1984] cités par Moss 2014). Moss propose de s'intéresser aux « processus de redimensionnement, par lesquels les acteurs modifient la signification des configurations scalaires existantes ou en génèrent de nouvelles, [qui] sont l'expression de ce dynamisme et de cette délibération[lvi] » (Moss, 2014, p.464). Enfin, Moss identifie les travaux en sciences politiques qui s'intéressent aux espaces d'action constitués pour gérer un problème particulier. Ceux-ci permettent de considérer : « *l'émergence de nouveaux espaces fonctionnels et leur relation (souvent problématique) avec les territoires politico-administratifs (Hooghe et Marks 2003) ainsi que des problèmes d'adéquation et d'interaction (Young 1999)*[lvii] » (Moss, 2014, p.464).

Prendre au sérieux la spatialité des communs nécessite de considérer les processus sociaux qui fondent les communs non pas comme des flux immatériels à la surface de l'espace, mais comme des rapports sociaux qui s'incarnent matériellement et composent l'espace des communs. Cette approche permet de se départir des approches exclusivement instrumentales et mécanistes. Dans cette perspective, la ressource est redéfinie comme une expression à la fois matérielle et processuelle de l'organisation. Il semble alors possible d'envisager un développement théorique complémentaire aux propositions de Moss (2014), à partir des travaux de Royer (2020), Lauriol, Perret & Tannery (2008), pour enrichir l'analyse du *commoning* avec les apports théoriques et méthodologiques du tournant spatial. D'une part, il s'agit de prendre un compte au moins trois cadres élémentaires de l'approche spatiale cités par Royer (2020) : le site de l'action, le « contexte » (au sens de la géographie humaine et spatiale), et l'échelle des agencements. D'autre part, les trois composantes de la socio-matérialité des organisations – les contributions à l'action, la conception et l'expérience vécue (Royer, 2020) – peuvent être mobilisées pour éclairer « *l'expression formelle de l'économie relationnelle entre les objets spatialisés* », qui « *représente les modalités de disposition spatiales des substances, des réalités sociales* » (Lussault, 2007, p. 87 in Lauriol *et al*. 2008, p. 94). Enfin, les trois dimensions instrumentales (la performance), esthétique (l'expérience sensorielle) et symbolique (les signification) des artefacts et espaces (Royer, 2020), prises ensemble, enrichissent la compréhension de la configuration (Lauriol et al., 2008) des communs. L'ensemble de ces dimensions sont reliées par et contribuent) à des processus d'organisation « en commun », « du commun », « pour le commun » (Fournier).

La spatialité du *commoning*,
une expression formelle de l'économie relationnelle des communs



Ainsi, analyser la socio-matérialité des communs culturels doit permettre de considérer l'ensemble des relations sociales liées aux activités de *commoning* – les contributions à l'action, la conception et les expériences vécues – ainsi que leurs dimensions esthétiques, symbolique, et instrumentales, mais aussi leur dimension réflexive et non instrumentale. Par contraste, la littérature qui s'intéresse aux communs culturels, en particulier dans leur dimension professionnelle, tend à relier les pratiques, les artefacts, et les espaces considérés via des relations quelque peu mécaniques. Bertacchini et al. (2010, 2012) considèrent par exemple les communs culturels à travers deux dimensions : en termes de flux (les contributions créatives) et de stock (l'ensemble des œuvres, styles et références considérées) associés à un territoire (ou d'une spatialisation en réseau) qui sous-tend l'identité des communs. Il semble possible d'envisager les pratiques artistiques, les œuvres et les relations spatialisées qui les relient en prenant ensemble les éléments de la socio-matérialité pour éclairer, le cas échéant, l'émergence de communs culturels. Le *commoning*, dans cette perspective, peut concerner les rapports entre amateurs, professionnels, l'ensemble des fonctions de création, production, exposition, etc. et l'ensemble des artefacts associés à ces processus, au-delà de ce qui est considéré comme œuvre. L'espace des communs culturels est alors déterminé par la spatialité du *commoning* qui peut embrasser toutes les pratiques – artistiques et culturelles mais pas uniquement – susceptibles de faire émerger l'espace de l'organisation « en commun », « du commun », et « pour le commun » culturel.

Dans cette perspective, les travaux d'Henri Lefebvre et de Doreen Massey sont mobilisés ci-dessous, depuis les principes théoriques qui leur sont propres jusqu'à leur mobilisation possible en théorie des organisations pour éclairer les dynamiques de *commoning*. Les travaux de Dale & Burrell (2008) ont permis d'articuler les éléments théoriques établis par Lefebvre et Massey à la théorie des organisations dans une perspective critique.

2.2. MOBILISER LE TOURNANT SPATIAL POUR ANALYSER LES COMMUNS COMME ESPACES DE PRATIQUES

2.2.1. RAPPROCHER LA PRODUCTION DE L'ESPACE ET DES COMMUNS

La production de l'espace (1974) a positionné Henri Lefebvre comme un auteur de référence dans le tournant spatial en théorie des organisations (TO). Pour Henri Lefebvre, la production sociale de l'espace est à la fois un concept théorique et une réalité pratique, les deux étant indissolublement liés. L'auteur analyse les pratiques sociales et les représentations de l'espace pour comprendre comment sa production contribue en retour à la production des rapports sociaux. Dans un souci de synthèse, nous ne restituons ici que les éléments structurants principaux avancés par Lefebvre :

> « L'espace social contient, en leur assignant des lieux appropriés (plus ou moins), les *rapports sociaux de reproduction*, à savoir les rapports bio-physiologiques entre les sexes, les ages, avec l'organisation spécifiée de la famille – et *les rapports de production*, à savoir la division du travail et son organisation, donc les fonctions sociales hiérarchisées. Ces deux enchaînements, production et reproduction, ne peuvent se séparer : la division du travail se répercute dans la famille et s'y entretient ; inversement l'organisation familiale interfère avec la division du travail ; pourtant, l'espace social discerne, pour les 'localiser', ces activités. Non sans échecs ! […]
>
> Avec le capitalisme et surtout le néo-capitalisme 'moderne' la situation se complique. Trois niveaux s'imbriquent, celui de la reproduction biologique (la famille) – celui de la reproduction de la force de travail (la classe ouvrière comme telle) – celui de la reproduction des rapports sociaux de production, c'est-a-dire des rapports constitutifs de la société capitaliste, de plus en plus (et de mieux en mieux) voulus et imposés comme tels. Le rôle de l'espace dans ce triple agencement doit s'étudier spécifiquement.
>
> Pour rendre plus complexes les situations, l'espace contient aussi certaines représentations de cette double ou triple interférence des rapports sociaux (de production et de reproduction) ». (Lefebvre, 1974, p.41)

Depuis ce constat, Lefebvre établit la triade des espaces conçus, vécus et perçus. Ce dispositif analytique intègre une conception dynamique des rapports. La production de l'espace contribue en retour à la production des rapports sociaux de classe. De plus, deux notions qui constituent les polarités principales du tournant spatial, l'espace et le lieu, sont mobilisées pour renseigner l'agencement, jamais figé, des pratiques sociales qui se mêlent au quotidien. Rappelons ici la définition des trois notions qui composent la triade de Lefebvre :

> a) « *La pratique spatiale qui englobe production et reproduction. lieux spécifiés et ensembles spatiaux propres a chaque formation sociale, qui assure la continuité dans une relative cohésion. Cette cohésion implique pour ce qui concerne*

l'espace social et le rapport de à son espace de membre de telle société, à la fois une compétence certaine et une certaine performance » (Lefebvre, 1974, p.44). Pour Lefebvre, « *une société sécrète son espace ; elle le pose et le suppose, dans une interaction dialectique : elle le produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant. […] La compétence et la performance spatiales propres à chaque membre de cette société ne s'apprécient qu'empiriquement. »*.(Lefebvre, 1974, p.48). Il s'agit de l'espace perçu, « *base pratique de la perception du monde extérieur, au sens des psychologues »* qui se matérialise par « *un usage du corps : l'emploi des mains, des membres, des organes sensoriels, les gestes du travail et ceux des activités extérieures au travail.* » (Lefebvre, 1974, p.50). La pratique spatiale implique la qualité herméneutique de l'espace : « *À l'analyse, la pratique spatiale d'une société se découvre en déchiffrant son espace* » (Lefebvre, 1974, p.44).

b) « *Les représentations de l'espace, c'est-a-dire l'espace conçu, celui des savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates 'découpeurs » et 'agenceurs', de certains artistes proches de la scientificité », identifiant le vécu et le perçu au conçu […]. C'est l'espace dominant dans une société (un mode de production).* » (Lefebvre, 1974, p.48). Les représentations de l'espace incarnent les rapports de production et contribuent à imposer l'ordre social capitaliste, via la mobilisation de connaissances, de signes, de codes qui dissimulent et naturalisent les rapports sociaux. Ceux-ci s'incarnent à travers de relations frontales (en face à face) qui sont « *publiques, déclarées et donc codées* », et des « *relations cachées, clandestines, réprimées et définissant dès lors des transgressions* » (Lefebvre, 1974, p.42).

c) « *Les espaces de représentation, c'est-a-dire l'espace vécu à travers les images et symboles qui l'accompagnent, donc espace des 'habitants', des 'usagers', mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et croient seulement décrire : les écrivains, les philosophes. C'est l'espace dominé, donc subi, – que tente de modifier et d'approprier l'imagination. Il recouvre l'espace physique en utilisant symboliquement ses objets. De sorte que ces espaces de représentation tendraient (mêmes réserves que précédemment) vers des systèmes plus ou moins cohérents de symboles et signes non verbaux* » (Lefebvre, 1974, p.48). Ces espaces concernent des rapports symboliques complexes, « *liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art, qui [pourraient] éventuellement se définir non pas comme code de l'espace, mais comme code des espaces de représentation »* (Lefebvre, 1974, p.43).

Lefebvre postule que l'analyse de la production de l'espace et des rapports sociaux spatialisés peut contribuer à une forme de résistance théorique et pratique face à la logique et aux effets de l'organisation capitaliste. Une économie politique de l'espace qui se détourne de l'espace abstrait du capitalisme (l'espace conçu) doit permettre de s'intéresser aux pratiques vernaculaires et populaires. L'espace abstrait du capitalisme, correspondance spatiale du travail abstrait de Marx, nie l'espace social qui incarne la valeur d'usage, pour le transformer en valeur marchande, isolé de l'espace vécu. L'abstraction spatiale permet la reproduction du capital et repose sur trois processus : l'homogénéisation, la fragmentation et la hiérarchisation

(Gaudreau, 2014). L'homogénéisation rend l'espace uniforme, sécable en lot aux propriétés quantitatives et mesurables. Elle autorise l'interchangeabilité, le reproductible, le répétitif (Lefebvre, 1974, p. 456). La fragmentation permet de créer des unités qui peuvent être comparées à partir de données métriques – « séparant, disjoignant, localisant les particularités, les lieux et localisations, à la fois pour les contrôler et les négocier » (Lefebvre, 1974, p. 325). La hiérarchisation des lieux matérialise les rapports de hiérarchies sociale qui les produisent, « *des lieux abjects aux nobles, des endroits interdits aux lieux souverains* » (idem). L'espace abstrait se traduit par des pratiques qui a des conséquences concrètes et naturalisées par la structure capitaliste : « *L'espace d'un ordre se cache dans l'ordre de l'espace. Des procédés opératoires, action d'un pouvoir lui-même localisé, résultent apparemment d'une simple logique de l'espace. II y a des bénéficiaires de l'espace, et-des exclus « privés d'espace » ; cette situation s'attribue aux 'propriétés' d'un espace, a ses 'normes', alors qu'il s'agit de bien autre chose* » (Lefebvre, 1974, p. 332 – 333, emphase originale). « *Curieux espace : homogène et composé de ghettos* », souligne l'auteur (p.358). Les lieux séparés et assignés à des fonctions sociales découpées pour s'accorder au mode de production capitaliste, sont reliés entre eux par les rapports de production, de consommation et de reproduction. Cette mise en lien entre les espaces de production, de consommation et de reproduction s'effectue dans un cadre régit par les logiques d'accumulation et de marchandisation. Les relations sociales, spatiales et politiques sont étroitement mêlées. Les rapports sociaux spatialisés et vécus échappent à l'espace abstrait en contrevenant à l'organisation capitaliste planifiée, autorisant l'ouverture théorique et pratique nécessaire pour penser et agir politiquement. Les routines qui contribuent à forger le paysage quotidien et son expérience phénoménologique, naturalisent les rapports sociaux qui se jouent dans la production de l'espace. Cela constitue un des pouvoirs de l'espace abstrait, qui dissimule la nature des rapports qu'il tente d'imposer. L'analyse de l'économie politique de la production de l'espace contribue à déjouer cet effet de naturalisation. Ce cadre théorique sera régulièrement mobilisé en théorie des organisations pour comprendre la spatialité des organisations.

Les travaux de Dale et Burrell, *The Spaces of Organisation and the Organisation of Space : Power, Identity and Materiality at Work* (2008) constituent une référence centrale des apports du tournant spatial en théorie des organisations. L'organisation est peu prise en compte par les philosophes, historiens et sociologues, qui ont apporté les concepts les plus robustes au tournant spatial. Dale et Burrell mobilisent en particulier les travaux de Lefebvre pour proposer un étoffement théorique propre à la discipline, notamment en y associant les perspectives ouvertes par Foucault et Massey.

Le tournant spatial autorise en effet une approche matérialiste centrée sur l'espace qui permet d'éclairer à la fois l'espace des organisations, l'organisation de l'espace, et ce que les auteur·ice·s nomment l'espace organisationnel. L'analyse de Dale et Burrell, à partir de la distinction entre espace de production, de consommation et de reproduction, proposent de déconstruire la conception étanche suggérée par la triade établie sur une logique l'opposition, et la fixité spatiale associée à cette logique d'opposition.

Les espaces de production sont volontiers identifiés par les organisations elle-mêmes comme l'usine ou le bureau, laissant ici supposer que la notion d'organisation concerne avant tout

l'entreprise de marché. Cette approche instrumentale favorise le développement d'une (ré)organisation stratégique de l'espace, traduisant à la fois une recherche d'efficacité dans l'occupation de l'espace soumis à une logique de rendement, et l'objectif d'amélioration de la productivité des employés en établissant des incitations spatiales pour favoriser les comportements souhaités. Dale & Burrell présentent ainsi le cas d'un bureau d'étude, DEGW, spécialisé dans ce type de réaménagement. Ces interventions alternent ou combinent des objectifs économiques, qui concernent l'optimisation de l'espace en tant qu'actif de l'entreprise ; et des objectifs sociaux, lorsqu'il s'agit de configurer spatialement un changement de culture d'entreprise qui s'incarne dans la réorganisation des locaux. De plus, la notion même d'espace de travail s'est rapidement effritée sous les effets combinés de l'expansion géographique des espaces de travail des entreprises internationales et de la mise en place du télétravail autorisé par les évolutions des TIC notamment. Le travail investi désormais les transports, les espaces domestiques, et les espaces publics. L'économie dite post-industrielle et le développement des économies de service rendent la distinction entre sphère de production, de consommation et de reproduction difficile à opérer dans un schéma interprétatif industriel classique. Le lieu de travail « *se superpose à d'autres type lieux* » (Dale et Burrell, 2008, p. 14). La rupture réelle entre l'espace de travail et autres espaces, qui trouve ses racines dans la révolution industrielle, n'avait sans doute jamais eu la radicalité matérielle que l'imaginaire qui l'accompagne revendique. Cependant, la notion même d'espace de travail est devenue, en tant que telle, « un concept problématique » (p. 14).

L'espace domestique est tout autant concerné par la question organisationnelle dans la mesure ou il se situe dans le prolongement d'une « technique de soi », au sens de Foucault, qui « *s'inscrit parfaitement dans une société de consommation, où le "choix", la possession et le style communiquent le plus fort sur qui nous sommes. Il fait partie d'une négociation plus large d'une position économique où les produits de masse et les marchés de masse doivent être transformés en individualité et en unicité, où la similitude est en quelque sorte une marque de différence*[lviii] » (Dale et Burrell, 2008, p. 15). L'espace domestique en tant qu'espace de reproduction incarne « *une extension du 'projet de soi', la représentation matérielle d'une identité, d'un style de vie, d'une position dans la société (Bourdieu 1984*[22] *; Giddens 1991)*[lix] » (Dale et Burrell, 2008, p. 15). Les auteur·ice·s montrent comment les industries liées à l'aménagement intérieur participent de cette dynamique organisationnelle centrée sur la matérialisation d'une identité. L'espace domestique en tant qu'espace de reproduction est donc à la fois distinct et intimement relié à l'espace de production, pour le dire avec Lefebvre.

Partant, les auteur·ice·s mobilisent Lefebvre et les théories féministes – telles qu'elles se déploient depuis le tournant spatial – pour remettre en question l'isolement de l'espace domestique vis-à-vis des espaces de consommation et de production. Aussi vrai que le privé est politique, l'espace domestique est un espace concerné par la théorie des organisations qui doit prendre en compte les dimensions politiques qui concernent tant les individus que les organisations qui produisent cet espace.

22 Cette référence correspond à la traduction anglaise de la référence suivante : *La distinction La distinction : Critique sociale du jugement*, Bourdieu, 1979.

La conséquence épistémologique de ce cheminement théorique est de considérer que l'espace est affaire d'organisation bien au-delà du périmètre restreint de l'économie de marché. Les auteur·ice·s précisent leur point de départ épistémologique : « *À travers l'adaptation du monde physique ont également émergé les mondes sociaux et culturels. La matérialité communique et façonne. Il ne s'agit pas seulement de structures physiques, mais aussi de domaines intersubjectifs et subjectifs qui constituent nos relations sociales*[lx] » (Dale et Burrell, 2008, p. 13)

Deux écueils potentiels sont identifiés par les auteur·ice·s dans la poursuite d'un développement de la notion de spatialisation et de spatialité en théorie des organisations. À l'appui des apports théoriques de Lefebvre (1974), Soja (1980) et de Doreen Massey (1993, 1995, 2005), il s'agit de garder le cheminement théorique hors des ornières de la tradition philosophique et épistémologique occidentale évoqué plus haut. Cette dernière tend, par filiation intellectuelle, à considérer l'espace comme signe ou symbole, c'est-à-dire comme pure représentation, ou comme conçu depuis un « espace mental » (Lefebvre, 1974). Dans le prolongement, une épineuse difficulté concerne l'héritage de l'opposition théorique entre espace et lieu, qui constitue la partition sur laquelle se jouent les gammes symboliques de l'espace :

> « Yi-Fu Tuan, en cherchant à introduire la perspective de l'"expérience" dans notre compréhension de l'espace et du lieu, les définit tous deux en termes de vécu : les notions d''espace' et de 'lieu' ont besoin l'une de l'autre pour être définies. Depuis la sécurité et la stabilité du lieu, nous sommes conscients de l'ouverture, de la liberté et de la menace de l'espace, et vice versa. De plus, si nous considérons l'espace comme ce qui permet le mouvement, alors le lieu est une pause ; chaque pause dans le mouvement rend possible la transformation d'un endroit en lieu. (1977 : 6)[lxi] » (Dale et Burrell, 2008, p. 17).

L'enjeu pour la théorie des organisations est de parvenir à dépasser cette approche du lieu qui renoue avec l'assimilation d'une forme spatiale figée par le temps. Dépasser la dualité théorique espace/lieu participe à reconfigurer le rapport espace/temps. Pour ce faire, Dale & Burrell considèrent la façon dont l'organisation, l'espace et l'architecture « affectent nos vies quotidiennes ». Il s'agit de considérer la dimension matérielle sous un angle processuel, et donc de ne pas opposer l'espace – conçu comme une pure étendue – au lieu conçu comme espace figé, incarnant l'aboutissement plus ou moins institutionnalisé des processus de production de l'espace. Dans cette perspective, la délicate question architecturale fournit une incitation potentielle à céder à l'individualisme méthodologique et à l'étude de son « comportement ». L'analyse en termes de biais cognitifs qui tend à considérer que l'espace mental de l'individu est influencé par l'aménagement physique dans lequel il évolue invisibilise les rapports de pouvoirs à l'œuvre dans la production de l'espace. Face au risque d'un égarement réductionniste emprunt de behaviorisme ou psychologisant, les auteur·ice·s affirment un double balisage théorique : l'espace est un élément central de l'organisation, et l'organisation est un élément fondamental de compréhension des structures sociales, des processus et des relations (Dale et Burrell, 2008, p. 16).

Afin de déjouer les écueils évoqués, Dale & Burrell enrichissent une conception processuelle de l'organisation qui ne fait pas l'économie d'une approche matérialiste, en particulier à

l'appui des théories féministes. L'*organizing* (l'approche processuelle de l'organisation) n'est pas une *représentation* du mouvement organisationnel dans l'espace, qui irait se fixer dans le lieu institutionnel de l'organisation. L'espace est une médiation matérielle des rapports sociaux et des processus organisationnels qu'il incarne et contribue à forger en retour. Le *spacing* et l'*organizing* sont un même mouvement.

Dans cette perspective, le recours aux travaux d'Henri Lefebvre s'explique par son habile articulation des approches discursives et matérielles à la fois de l'espace et du lieu. Son analyse de la vie quotidienne déborde de fait la dichotomie établie entre le lieu de travail et l'espace domestique, en refusant leur distinction imposée par l'espace conçu. Il mène une enquête qui embrasse les pratiques organisationnelles socio-spatiales dans leur diversité. L'espace est ainsi compris non pas en tant que catégorie théorique figée et abstraite. Il est appréhendé sous différents aspects : « *abstrait, absolu, mental, réel, visible-lisible, sensoriel-sensuel, contradictoire, différentiel, etc.*[lxii] » (Dale et Burrell, 2008, p. 20). Lefebvre poursuit, à travers son investigation de la vie quotidienne, une critique du capitalisme comme mouvement historique et pratique dont il s'agit de comprendre tout autant les mécanismes et la rationalité spécifique, que les limites (ce qui fait écho aux apports théoriques de Said) :

> « Peu de gens aujourd'hui refuseraient d'admettre 'l'influence' des capitaux et du capitalisme dans les questions pratiques concernant l'espace, de la construction d'immeubles à la répartition des investissements et a la division du travail sur la planète entière. Mais qu'entendent-ils par 'capitalisme' et par 'influence'? Les uns se représentent 'l'argent' et ses capacités d'intervention, ou l'échange commercial, la marchandise et sa généralité, puisque 'tout' s'achète et se vend. D'autres se représentent plus nettement les acteurs des drames : 'sociétés' nationales et multinationales, banques, promoteurs, autorités. Chaque agent susceptible d'intervenir aurait son 'influence'. On met ainsi entre parenthèses à la fois l'unité du capitalisme et sa diversité, donc ses contradictions. On en fait tantôt une simple somme d'activités séparées, tantôt un système constitue et clos, cohérent parce qu'il dure et du seul fait qu'il dure. Or le capitalisme se compose de beaucoup d'éléments. » (Lefebvre 1974 , p.16-17)

L'expérience phénoménologique quotidienne et sa routine tend, pour Lefebvre, à nous faire considérer l'espace comme un donné, un déjà-là, si bien que ses trois dimensions nous échappent en tant que phénomènes et processus distincts. La compréhension des usagers s'approche d'un « savoir sans savoir » au sens de Merleau-Ponty, ou de la matérialisation d'un habitus inscrit dans le corps (Bourdieu). Pourtant, l'espace est produit s'inscrit et contribue aux rapports de classe, et l'économie politique de l'espace contribue à produire « l'espace abstrait » qui naît avec le capitalisme moderne (dont l'abstraction « n'a rien de simple », souligne Lefebvre, 1974, p.61). L'espace abstrait se caractérise par un urbanisme qui croît avec la révolution industrielle. Son développement a contribué au « *spatial fix* » décrit par David Harvey (1989) – c'est-à-dire à l'extension spatiale nécessaire à l'entretien de la dynamique capitaliste.

Les travaux de Dale & Burrell permettent un approfondissement théorique des approches processuelles spatialisées. L'économie politique de la production de l'espace telle qu'affirmée par Lefebvre, dans une perspective marxiste critique, est faite de ruptures, de limitations et

d'exclusion d'une part ; et de relations, de connexions et de mise en rapport d'autre part. Elle interroge les relations matérielles de pouvoir, notamment en tant qu'elles incarnent les logiques d'accumulation et de marchandisation, qui elles-mêmes s'inscrivent dans des relations organisationnelles. L'organisation entendue comme processus organisant spatialisé contribue à la production de ces rapports de classe, de race et de genre (Dale et Burrell, 2008, p. 148). L'espace abstrait se caractérise par l'intensité des ruptures qu'il organise entre les différents espaces, du moins tels que ces espaces sont conçus et distribués géographiquement : « *par rapport aux économies de subsistance, les pratiques spatiales distribuées des sociétés capitalistes masquent l'interdépendance beaucoup plus grande qui existe dans un réseau organisé de relations sociales et matérielles.* »[23] (Dale et Burrell, 2008, p. 150).

Repartant du constat de Durkheim, Dale & Barrell soulignent le rôle central de l'organisation comme élément de médiation caractéristique et incontournable dans l'aménagement spatial des sociétés modernes occidentales. L'organisation masque les rapports sociaux et l'ordre social qu'elle produit, constituant un espace « baroque » qui tend à naturaliser leur signification sociale, historique, et culturelle. L'économie politique de l'espace proposée par Lefebvre politise le processus de production spatial, et l'analyse des processus organisants spatialisés de Dale & Burrell contribuent à cette politisation dans une perspective critique. Les auteur·ice·s proposent de dépasser les oppositions formelles et théoriques entre les espaces de production, de reproduction et de consommation en prêtant attention au recoupement et au recouvrement des activités dans les espaces considérés. Il s'agit d'établir une économie politique qui s'intéresse à la « *production de l'organisation de l'espace* » (Dale et Burrell, 2008, p. 152). De plus, il s'agit d'une part de nuancer une analyse dichotomique qui tient pour acquis le déclin des espaces ruraux face à l'urbanisation comme processus central, voire unique, de l'organisation capitaliste.

Dale & Burrell identifient trois processus qui caractérisent la production matérielle de l'organisation en termes d'espace, de lieu et d'architecture. Des rapports de pouvoir s'établissent entre l'organisation et son espace, son lieu, et les constructions matérielles qui lui sont propres, c'est-à-dire sa propriété. Empruntant aux travaux de Burawoy (1979, 1985) qui éclaire « l*a nature simultanément réalisée et cachée de la plus-value à travers le processus de travail*, les auteur·ice·s soulignent que « *La 'sécurisation et l'occultation' du pouvoir concerne la manière dont le pouvoir est simultanément maintenu et ses origines et processus cachés. Il est le plus saillant lorsqu'il est intégré, incarné et donc considéré comme naturel et inévitable*[lxiii]. » (Dale et Burrell, 2008, p. 55). Le lieu, la propriété et le pouvoir sont agencés de telle sorte qu'ils se confondent dans une perception d'un espace naturalisé (les exemples mobilisés par les auteur·ice·s concernant le genre attribué aux toilettes dans les lieux publics et privés, et l'agencement des bureaux par les entreprises, illustrent parfaitement ce propos). Cette triple alliance (lieu, propriété et pouvoir), issue des enclosures qui ont présidé à l'avènement de l'ère industrielle, passe par le régime contractuel qui cadre les rapports sociaux, en particulier de propriété, et exprime l'ordre et les hiérarchies dont il a la charge. Le régime contractuel de propriété est en cela caractéristique de la production d'un espace abstrait qui masque le pouvoir de l'organisation qui l'agence. L'architecture, dès la

23 « compared to subsistence economies, the distributed spatial practices of capitalist societies obscure the much greater interdepen dence there is in an organised network of social and material relations » (Dale et Burrell, 2008, p. 150)

Renaissance italienne, joue également ce rôle, ce dont attestent les travaux de Foucault notamment[24], mais aussi ceux qui portent sur l'architecture contemporaine (Dovey, 1999 ; Markus, 2013). L'établissement de la propriété exclusive et la contractualisation qui l'accompagne, et l'affirmation d'un pouvoir bâtisseur à travers l'architecture depuis l'époque moderne sont deux technologies du pouvoir qui se répondent.

Dovey et avec lui Dale & Burrell, s'écartent d'une relation purement causale entre la forme matérielle d'un bâtiment (son architecture) et l'établissement du pouvoir de l'organisation. Le pouvoir de l'organisation n'est pas « *logé dans le bâtiment », mais résulte d'une « pratique quotidienne médiée par le bâtiment*[lxiv] » (Dovey, 1999 : 15, cité par Dale & Burrell, p.45). Dovey identifie toutefois trois processus qui participent d'une production du pouvoir coercitif de l'organisation à travers le cadre architectural : la domination ou l'intimidation (qui caractérise les parades militaires, les bâtiments monumentaux) ; la manipulation, qui permet d'occulter la source et le fonctionnement du pouvoir ; et la séduction qui, plus « subtile et sophistiqué » consiste à articuler au moins en apparence, « *l'intérêt des occupants, leurs désirs, et leur identité propre*[lxv] » (Dovey, 1999 : 15, cité par Dale & Burrell, p.45).

Partant d'un rapport non causal entre espace et pouvoir, Dale & Burrell identifient trois processus éclairants pour l'analyse de ce rapport complexe. Le processus d'enchantement (1) concerne la fusion du matériel d'une part et le régime du sens et du symbolique d'autre part, que le pouvoir relie et concentre dans son « expression bâtimentaire », mais n'épuise pas. Le processus d'emplacement (2) consiste en une assignation des personnes et des activités à des lieux, incluant des processus d'inclusion et d'exclusion relativement à chacun de ces lieux ou espaces, produisant un effet de « fixité ». Ce processus de conversion de l'espace en expérience vécue (*enactement*) (3) concerne « *les manières dont les espaces sociaux sont vécus, traités et expérimentés à travers la mobilité et les effets de pouvoir qui en découlent*[lxvi] » (Dale & Burrell, 2008, p.48). Les processus se confondent dans l'expérience quotidienne de l'espace et dans les pratiques de production de l'organisation. Les distinguer permet une analyse fine des ressorts du pouvoir auxquels ils contribuent, mais aussi des rapports qui s'établissent entre ces processus eux-mêmes. Les gratte-ciel construits pour héberger, dans les centre-villes d'affaire, les sièges sociaux des entreprises, fournissent un exemple spectaculaire de la mise en cohérence, voire de la multiplication des effets combinés de l'autorité et de la hauteur (qui correspond également à la dimension phallique du pouvoir spatial capitaliste tel qu'analysé par Lefebvre).

Deux études de cas, l'une portant sur la standardisation de l'habitat à travers le développement architectural, commercial et culturel de la maison familiale des banlieues

24 Foucault précise, dans son entretien avec Rabinow : « Je n'ai pas voulu dire, bien entendu, que l'architecture n'était pas politique avant le XVIIIe siècle et qu'elle ne l'était devenue qu'à partir de cette époque. J'ai seulement voulu dire que l'on voit, au XVIIIe siècle, se développer une réflexion sur l'architecture en tant que fonction des objectifs et des techniques de gouvernement des sociétés. On voit apparaître une forme de littérature politique qui s'interroge sur ce que doit être l'ordre d'une société, ce que doit être une ville, étant donné les exigences du maintien de l'ordre ; étant donné aussi qu'il faut éviter les épidémies, éviter les révoltes, promouvoir une vie familiale convenable et conforme à la morale. En fonction de ces objectifs, comment doit-on concevoir à la fois l'organisation d'une ville et la construction d'une infrastructure collective ? Et comment doit-on construire les maisons ? ». Foucault, M. (1982). Espace, savoir et pouvoir. Entretien avec P. Rabinow. In F. Durand-Bogaert (Trad.), *Dits Écrits tome IV*.

américaines ; et l'autre analysant la standardisation de la cuisine aménagée sur le modèle nord américain, illustrent richement les dynamiques de production de l'organisation à l'intersection de ces processus.

L'organisation de l'espace domestique a été progressivement isolé du travail de production et de consommation au sens moderne du terme, au cours des révolutions industrielles et techniques du XIXe et XXe siècle. Il a ensuite connu des divisions spatiales qui constituent aujourd'hui des standards dans l'aménagement maisons familiales[25]. Prenant appui sur les travaux de Hayden (*Redesigning the American Dream*, 2002), Dale & Burrell retracent les politiques d'aménagement des villes nouvelles de banlieues aux USA en tant que production spatiale du rêve américain dans les années 60. Les entreprises immobilières se sont saisi des capacités de production en série pour développer des modèles d'habitat industriel accessibles aux classes populaires et moyennes qui hantent encore aujourd'hui l'imaginaire américain (bien au-delà de ses frontières administratives). Construit sur le modèle des îlots desservis par des routes qui quadrillent l'espace, Levittown et les aventures similaires qui lui ont succédé mobilisent l'imaginaire d'un havre de paix, caractérisé par la maîtrise de l'environnement domestique centré sur le modèle de la famille nucléaire. Ce modèle idéal, qui deviendra un *style* – d'espace conçu, vécu et imaginé, se mêlant pour former un style de vie – repose sur la propriété privée. Levitt, concepteur de Levittown, l'une des premières expériences de cette ville idéale-type, associe sa stratégie industrielle de production d'habitat d'une logique de ségrégation raciale, en empêchant les noirs américains d'accéder aux logements. Il s'agit également d'élever une frontière imaginaire, financière et organisationnelle en défense du communisme, comme l'illustre sa déclaration : « *aucun homme propriétaire de sa maison et de sa parcelle ne peut être communiste. Il a trop à faire*[lxvii] » (Hayden 2002 : 23, cité par Dale & Burrell, 2008, p.181). La technologie financière qui accompagne le développement industriel et technique du pavillon concentre les flux financiers dans les mains des entreprises qui proposent des formules de paiement apparemment avantageuses, mais dont elles tirent un profit substantiel. La stratégie industrielle de production d'habitat déborde ainsi largement le secteur de la construction, et se mêle aux secteurs financiers, mais aussi à celui des transports, en contribuant à imposer la voiture comme mode de déplacement souhaité et souhaitable, en cohérence avec le développement des autoroutes ardemment attendues par les entreprises de production automobile et de pneumatiques. Cette stratégie se mêle également aux espaces de consommation, standardisés dans un même mouvement, du supermarché accessible en voiture, et des *mall* (grands centres commerciaux). Elle s'inscrit dans une histoire politique longue, ne serait-ce que si l'on considère le programme « Better Homes in America » lancé en 1922 par Herbert Hoover, alors secrétaire au Commerce des USA. Ce dernier, devenu président, organisera le New Deal dont une part substantielle repose sur la propriété de l'habitat. Il associe chaque fois divers acteurs – constructeurs, entreprises immobilières, banquiers, entreprises de *marketing* – au programme de développement. Le mobile économique d'une telle politique repose notamment sur l'objectif d'une augmentation de la consommation en électricité. Des partenariats publics-privés autour de grands sites de

25 La collection des cinq ouvrages portant sur l'Histoire de la vie privée, dont les différents volumes ont été dirigés pas Aries, P., Body-Gendrot, S., Duby, G., Prost, A., & Vincent, G. (1999), renseignent pour l'Europe des mouvements de réorganisation semblables à ceux évoqués pour le Royaume-Uni et les USA du Nord par les auteur·ice·s, qui pourraient sans doute fournir les objets d'étude de cas aussi instructives.

production d'électricité avaient commencé à voir le jour, notamment pour alimenter l'industrie militaire des années 40, qu'il fallait désormais financer hors de l'économie de guerre[26]. Samuel Insull, collaborateur de Thomas Edison, avait également pour ambition d'étendre en les standardisant les usages de l'électricité aux USA, sur le modèle de développement des infrastructures du gaz rendu possiblement accessible à tous les foyers (techniquement, si ce n'est sur le plan économique). Pour ce faire, « *De nouvelles voies d'accès aux maisons ont été identifiées à mesure que de nouvelles routines pouvaient être suggérées aux consommateurs*[lxviii] » (Dale & Burrell, 2008, p.186). Insull établit des statistiques fines pour comprendre la consommation des foyers et encourager la consommation des équipements électroménagers qui se multiplient (fer à repasser, aspirateur, etc.) ; la presse féminine vante l'électricité comme une « domestique » particulièrement servile et efficace, etc. Les auteur·ice·s soulignent toutefois, à partir des travaux de Forty (1986) que si le remplacement du personnel de maison par des robots est demeuré un mythe, celui-ci a largement contribué à nourrir une forte désirabilité pour l'installation de l'électroménager, qui aurait pu susciter des résistances. Dale & Burrell tirent un premier bilan de ce récit : la privatisation et l'individualisation de l'espace domestique s'accompagnent d'un mode de consommation que préside le mode de production capitaliste. Ce mode de consommation remplace les liens établis dans les espaces collectifs hors du foyer, à mesure que ce dernier intègre progressivement des fonctions organisées collectivement (laveries, transport collectifs, marchés de provision, etc.)

Dale & Burrell (2008, p.191 et suivantes) développent également une riche étude qui explique la construction de la cuisine domestique comme un lieu spécialisé, typiquement assigné à une activité et naturalisée comme tel, qui fut en réalité l'objet d'une stratégie spatiale particulièrement complexe, et hautement politique, mise en œuvre par une diversité d'acteurs. La transformation de la cuisine moderne en un espace de travail privé et domestique, individualisé, et presqu'exclusivement féminin, est un phénomène récent. En tant que tel, il s'est développé sous l'influence du « management scientifique » (Dale & Burrell, 2008, p.191). Christine Frederick, « femme au foyer », et Lillian Gilbreth (psychologue et ingénieur) en furent d'influentes manœuvrières dès la première moitié du XXe siècle. Convaincue par le management scientifique, Frederick décide d'en appliquer l'usage à l'organisation de la cuisine, depuis son agencement général jusque dans les moindres détails de tâches quotidiennes, photographiant les mouvements réalisés pour mieux les étudier et optimiser leur efficacité. Gilbreth est également convaincue que le temps et les mouvements peuvent être optimisés. Leurs publications à ce sujet connaissent un succès retentissant. L'efficacité d'une routine optimisée infuse l'aménagement du mythe du « meilleur moyen » dans la cuisine (le « *one best way* »). Encore aujourd'hui, le marché de l'aménagement intérieur reste très actif sur ce thème, soutenu par le développement de divers médias. La standardisation de la cuisine s'organise autour du triangle évier/four/plan de travail tout au long du XXe siècle. L'optimisation de l'espace doit permettre de réduire le nombre de pas, étant entendu qu'une seule personne s'y affaire. L'architecte allemande Lihotsky en détermine

26 Les auteur·ice·s retracent en particulier l'histoire de la Tennessee Valley Authority (TVA), sorte de syndicat mixte incluant des promoteurs privés dans le développement d'un complexe de production d'énergie pour la somme de 100 millions de dollars, s'appuyant sur les travaux de Selznick (Selznick, P. 1953. (originally published in 1949). *TVA and the Grass Roots. Berkeley*, CA : University of California Press. 1953).

la taille idéale, et harmonise son design, créant la « cuisine aménagée » avec son mobilier standardisé (hauteur et emplacement des placards, etc.). Alors que Frederick et Gilbreth souhaitaient contribuer à professionnaliser les fonctions de la femme au foyer, Lihotsky souhaite soulager les femmes qui travaillent à l'extérieur de la maison en leur allégeant le poids des tâches domestiques quotidiennes. Des logiques d'aménagement de l'espace peuvent ainsi sembler proches matériellement et poursuivre des finalités communes mais se distinguer dans les mobiles qui animent leur organisation. En résulte néanmoins la figure d'une travailleuse domestique individuelle et isolée associé à un modèle de consommation gourmand en technologie :

> « Le résultat durable de ces dispositions spatiales dérivées des modèles de production est le travailleur domestique isolé. La séparation de la cuisine et son accessibilité réduite aux membres de la famille peuvent être basées sur la taille de l'espace mis à disposition. Il en résulte qu'une seule personne peut se trouver dans la zone de cuisson à la fois. Ainsi, le développement de la « cuisine à l'américaine » visait à individualiser et à personnaliser un espace physique restreint sur la base de l'efficacité supposée pour la femme seule qui doit assumer le rôle et la responsabilité du travail domestique. […] Cowan (1979 : 59) montre comment ces dispositions spatiales transforment le paysage social et économique : '*Plusieurs millions d'Américaines préparent le dîner chaque soir dans plusieurs millions de foyers distincts sur plusieurs millions de cuisinières distinctes. La bataille a donc été perdue et les normes d'efficacité sont la rhétorique dominante qui sous-tend la conception des cuisines contemporaines. Et une fois que cette bataille avec les habitants du foyer a été gagnée, le "foyer" reconstitué, désormais souvent propriété privée (du prêteur hypothécaire !), devient un lieu ainsi qu'un espace propice à l'exploitation du capitalisme*'. […] En outre, bien que les technologies puissent en théorie réduire le temps consacré aux tâches ménagères, elles ne le font souvent pas, soit parce qu'elles entraînent de nouveaux besoins, soit parce que les femmes augmentent la fréquence de leurs tâches de nettoyage ou de blanchissage. Cowan (1983) souligne que les appareils ménagers ont surtout permis à une personne isolée de faire le travail seule dans une maison. Cela indique certainement comment l'espace domestique a été construit autour de la centralité des exigences de consommation[lxix] » (Dale et Burrell, 2008, p. 203 et suivantes).

L'histoire de la cuisine américaine illustre parfaitement la façon dont l'aménagement spatial peut rassembler une diversité de logiques, de mobiles d'action, d'imaginaires, et de rapports de pouvoirs qui l'influencent (via l'espace conçu), s'incarnent dans des transformations matérielles en modifiant à la fois le sens symbolique de l'espace (l'espace vécu), et ses performances (l'espace perçu) à travers la pratique qu'en ont les personnes. Des résistances peuvent s'organiser, la planification ne déterminant jamais complètement la réalisation matérielle de l'espace vécu et perçu. En l'espèce, la critique féministe a permis la « déconstruction » de la cuisine tel qu'il a été naturalisé comme espace de travail intégré aux découpages de la production capitaliste.

Le garage constitue un autre lieu propice à la compréhension de l'approche organisationnelle spatialisée. L'article séminal de J.B. Jackson sur la domestication du garage, complète utilement l'analyse de Dale & Burrell. Jackson s'inscrit à rebours d'une conception exclusivement dominante de l'industrie immobilière sur la conception de l'espace domestique par les familles elles-mêmes. Il est le promoteur et contributeur d'un champ théorique richement doté qui se concentre sur la dimension vernaculaire de l'espace et du paysage, et sur l'architecture populaire. La maison a été « *radicalement transformée par l'élimination de certains espaces et l'ajout de nouveau espaces*[lxx] » (Jackson, 1976), et dans ce processus se loge la transformation du garage qui fournit un lieu de questionnement propice à l'observation d'une spatialité ouverte et relationnelle :

> « Comment interpréter cet élément particulier, devenu presque essentiel à l'habitation familiale, en termes vernaculaires traditionnels ? Doit-on le considérer comme le produit de l'artisan ? Doit-il être lié d'une manière ou d'une autre à la fonction économique de l'habitation ? Devons-nous essayer d'établir des variations régionales ou ethniques ? Ou devons-nous rejeter complètement le garage ? D'un autre côté, devrions-nous peut-être travailler à une nouvelle définition de l'architecture vernaculaire qui inclurait le garage[lxxi] ? » (Jackson, 1976 [2019], p.6).

Jackson décrit la transformation du « garage romantique » comme standard initial, originellement conçu comme une construction à part de l'habitation qui avait également obtenu son autonomie de la grange ou des écuries accueillant les premiers modèles, ce pour tant pour des raisons pratiques de manœuvre ; de sécurité, liées à l'usage de combustibles ; et plus étonnement d'esthétique, les fluides corporels des animaux ayant tendance à ternir les cuivres des bolides. Le garage pratique prendra sa place. Ce dernier, issu des pratiques populaires de l'automobile, n'inclut de toute évidence pas de logement à l'étage pour le chauffeur, contrairement à son prédécesseur. Le trajet en voiture, avant de devenir le lot commun de toute la population, se développe autour de métiers spécifiques : les agriculteurs, les médecins de campagne qui doivent faire des tournées et répondre aux urgences, les vendeurs au porte à porte et les livreurs. Ils acquièrent ainsi les compétences de réparation et de soin attachées jusqu'alors au métier de chauffeur. C'est sans doute ce phénomène qui fut un des éléments crucial dans la transformation du garage. Les banlieues américaines sont denses et le standard des parcelles étroit, si bien que le garage idéal est une construction étroite et modeste, qui ne soit pas beaucoup plus grand que la voiture elle-même, car elle doit être installée au fond du jardin (comme l'exigeait la largeur des parcelles). Ainsi positionné, il est associé au stockage des ordures et des cendres, et à la maison du chien : c'est un espace imaginé qui se relie à la souillure et éventuellement produit une certaine honte. Jusqu'au milieu du XXe siècle, les architectes ne proposent pas de solution associée aux plans des maisons qu'ils dessinent, à quelques rares exceptions. Jackson souligne que des modèles de maison jouxtée par leur garage apparaissent en Californie, mais sans communication entre les deux espaces : un indice témoignant de la volonté esthétique plus que pratique qui a conduit à un tel rapprochement. Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que le garage connaît sa transformation la plus radicale : il est associé au bâti de l'habitation et s'ouvre directement sur la rue, mais surtout il communique avec la maison. Il débouche généralement sur la cuisine ou

la « pièce boueuse » (« mud room ») qui consiste un « sas de décompression pour les membres de la famille à leur retour de l'école ou travail ». Sa fonction est radicalement transformée : le garage est désormais un espace qui accueille le bric-à-bac familial, espace de stockage hétéroclite (réfrigérateur, matériel de sport, de bricolage, ou d'autres *hobby*) : « domestiqué » :

> « il était devenu complètement domestiqué, faisant partie intégrante de la vie du foyer et de la routine du travail et des loisirs. Sur son large tablier en béton – qui occupe souvent un tiers de la façade – la voiture familiale est lavée et polie tous les dimanches, et les après-midi de semaine, les jeunes de la famille jouent au basket-ball. Ce que le nid de cigogne sur la cheminée de la maison nord-européenne signifiait traditionnellement, le panier de basket au-dessus de la porte du garage le signifiait pour la maison américaine : une domesticité orientée vers les enfants[lxxii]. » (Jackson, 1976 [2019], p.9)

L'auteur rend compte succinctement de quelques motifs extérieurs ayant contribué à cette domestication : le développement d'un style de vie pavillonnaire accentue la place de voiture, comme nous l'avons vu, et la taille des voitures se dilate ; l'élargissement des parcelles ; le déclin des transports publics obligeant les familles de classe moyenne à posséder deux voitures (une propriété genrée : l'une pour le travail, et la seconde pour le transport des courses et des enfants) ; le recul de la livraison à domicile régulière et l'éloignement des services obligeant à stocker plus de commissions, mais aussi à être plus autonome (intégration de l'électro-ménager volumineux pour le linge, etc.). Pour autant, Jackson souligne la contribution de la famille et de ses usages à ces transformations, qui interdit de concevoir ces évolutions exclusivement comme le résultat de la conception issue des promoteurs immobilier de manière isolée. Un certain nombre de « *changements internes »* étaient intervenus avant les reconfigurations dessinées par les promoteurs) :

> « l'avènement, vers la fin des années trente, du concept de la maison comme lieu de récréation et de divertissement. Bien avant que les logements produits en série ne reconnaissent cette tendance et ne commencent à introduire des éléments festifs, les familles américaines transformaient le sous-sol (où le brûleur à mazout avait remplacé la chaudière à charbon) en salle de jeux ou d'activités. Bien avant l'avènement des cuisines colorées au décor méditerranéen, les Américains s'affairaient à dissimuler la surface blanche et antiseptique de la cuisine scientifique.[…] Mais dans de nombreux lotissements, nous avions déjà donné suite à ces suggestions ; c'est nous qui concevons ou redessinons nos maisons, les constructeurs se contentant de fournir leur structure[lxxiii]. » (Jackson, 1976 [2019])

Pour Jackson, l'évolution des espaces est affaire de « confrontation entre les aspirations de la famille occupante et des réalités économiques et sociales[lxxiv] ». La famille n'est donc pas l'acteur collectif qui domine le récit, ni l'espace conçu ou l'espace de représentation. Mais dans les représentations de l'espace apparaît ce qui se joue de la dynamique propre à l'espace et au lieu : le garage est l'espace familial, de l'invention et de l'expérience des loisirs, mais aussi celui des promoteurs immobiliers, des constructeurs automobiles, des entreprises d'électro-ménage, des fournisseurs d'électricité, de pétrole et de plastique, etc. La

planification de l'espace conçu ne saurait résoudre à la fixité cette dimension profondément relationnelle. Celle-ci déborde une approche localiste ou stylisée de manière universalisante : le garage américain, finement décrit, laisse entrevoir des dimensions culturelles, familiales, individuelles et genrées, industrielles et non marchandes, qui pour chaque habitation se combinent distinctement. La nature des rapports sociaux en sont la texture, et non la juxtaposition des objets pris dans un matérialisme inerte. L'étude de cas proposée par Jackson donne à voir à la fois la multiplicité des trajectoires qui constituent l'évolution du garage en tant que lieu, et l'indétermination propre à cette évolution.

Les travaux de Dale & Burrell nous enseignent l'observation des rapports sociaux complexes qui président à l'aménagement de l'espace comme matérialisation de ces rapports. L'approche socio-matérielle des organisations nous conduit à « *essayer de re-conceptualiser une relation qui n'institutionnalise pas le matériel comme une structure fixe et inerte, tout en laissant le social comme actif et dynamique*[lxxv] » (Dale & Burrell, p.213). Soucieux de ne pas mobiliser une approche spatiale qui renoue avec la dichotomie opposant la fixité du lieu et la surface de mobilité de l'espace, les auteur·ice·s stabilisent de précieuses notions en guise d'outils méthodologiques nous invitant à rechercher sans cesse la diversité et la complexité des processus qui font produisent les espaces considérés. Le triptyque analytique proposé par les auteur·ice·s réunit le processus d'enchantement qui concerne la fusion, par le pouvoir, du régime de sens à son expression matérielle et bâtimentaire ; le processus d'emplacement, qui assigne les personnes et les activités à des lieux précis (incluant des processus d'inclusion et d'exclusion, et produisant un effet de fixité) ; et le processus de conversion de l'espace en expérience vécue (« *enactement* »), incluant les effets de la mobilité, notamment sur le pouvoir qui en découlent (Dale & Burrell, 2008, p.48). Au cœur de cet agencement théorique se situe toujours, pour Dale & Burrell comme pour Jackson, une part d'indétermination des processus de production de l'espace, ouvrant la voie politique du possible à travers notamment la contestation, la résistance et la réinvention. Cet outillage méthodologique dédié à l'analyse de la « *production de l'organisation de l'espace* » doit permettre d'éclairer le *commoning* comme processus de production de l'espace du commun. L'idéal démocratique qui accompagne la gouvernance délibérative et la distribution égalitaire des droits au sein des communs pourra être rapproché de l'indétermination au cœur de la production de l'espace comme élément d'ouverture du *commoning*. Nous faisons l'hypothèse que l'intégration d'une diversité plus ou moins grande de pratiques au sein des communs considérés – y compris des pratiques divergentes au sens de l'*uncommoning* – peut être renseigné par l'étude de leur spatialisation et des conditions d'organisation de l'espace des communs. L'analyse organisationnelle du degré d'ouverture de l'espace du commun pourrait, en retour, être mise en rapport avec l'idéal démocratique pour comprendre comme cela contribue ou non à l'outiller.

La notion d'indétermination dans l'organisation de la production de l'espace appelle les travaux de Doreen Massey qui complètent utilement ceux de Dale & Burrell, et de Jackson Ces derniers s'appuient essentiellement sur les travaux d'Henri Lefebvre, mais n'ignorent pas ceux de Doreen Massey.

Il nous semble toutefois nécessaire de mobiliser de manière complémentaire les travaux de Doreen Massey pour au moins trois raisons. D'une part, Massey affirme une spatialité relationnelle permettant d'articuler précisément la relation entre l'espace et le lieu. Elle définit l'espace et le lieu comme des dynamiques, suivant une temporalité qui leur est propre. Elle déconstruit ainsi, pour le dire avec Foucault, l'opposition duale du temps et de l'espace typique de l'épistémologie occidentale. Cette approche permet de déconstruire non seulement la théorie, mais aussi les pratiques. Elle apparaît donc nécessaire pour éclairer, en théorie des organisations, les processus spatiaux sans que ceux-ci soient renvoyés à de purs flux à la surface du lieu, lui-même défini comme un espace figé par le temps. De plus, l'autrice affirme une conception de l'espace intrinsèquement ouvert à la multiplicité des trajectoires des entités humaines (individuelles et collectives) et non humaines, qui inclut ce qu'elle nomme « le hasard de l'espace ». En quelque sorte, elle permet d'aborder ce que Royer désigne comme la complexité des rapports entre activité, conception et expérience, depuis la multiplicité des trajectoires qui produisent l'espace. Cette approche permet d'intégrer l'indétermination comme une composante des processus de production de l'espace. Ce faisant, elle offre un cadre théorique propice pour aborder le lieu en théorie des organisations *via* une approche processuelle matérialiste. Enfin, Massey formule une critique de la représentation de l'espace qui, par son caractère symbolique, vide de sa matérialité les processus spatiaux. Ce troisième point nous semble particulièrement utile pour tenter d'assurer la cohérence d'une approche processuelle de l'organisation des communs culturels via le *commoning* tout en prenant au sérieux la spatialité des communs.

2.2.2. L'ESPACE RELATIONNEL ET LE HASARD DE L'ESPACE POUR PENSER LA MULTIPLICITÉ AU SEIN DES COMMUNS

Doreen Massey (2005) insiste sur les conséquences de la façon dont nous imaginons l'espace. Elle plaide pour une géographie de la responsabilité, et une conception éthique de l'espace. Cette conception vise à garantir la prise en compte de l'ouverture de l'espace et du lieu. Pour ce faire, Massey reprend à l'étude trois oppositions binaires qui se superposent (Sergot et Saives, 2016, p. 338) :

> « La première opposition binaire, particulièrement inspirée des travaux du philosophe français Henri Bergson, mais aussi des approches structuralistes, s'est construite entre l'espace d'une part et le temps d'autre part. Elle associe l'espace à la stabilisation et à la 'pétrification' (Massey, 2005 : 28). Dans cette perspective, l'espace est 'conçu comme la négation absolue du temps' (2005 : 37) et de la mobilité.
>
> La deuxième opposition binaire, fortement ancrée dans la géographie humaine depuis l'ouvrage fondateur de Tuan (1977), nous amène à distinguer le lieu compris comme le domaine exclusif du vécu, du concret, du sensible et de l'incarné comme chargé de significations sociales (2005 : 185), et l'espace conçu comme une notion abstraite, loin des préoccupations des individus localisés et hors de leur portée. La troisième opposition connexe soulignée par Massey, entre

> le local et le global (2005 : 183), renforce la précédente[lxxvi] » (Sergot et Saives, 2016, p. 338)

Elle tire les conséquences, en termes théoriques et socio-politiques, de la persistance des deux conceptions « purifiées » de l'espace et du lieu (« *purified* », que l'on pourrait également traduire par « aseptisé ») qui renvoient dos à dos les deux notions. L'une considère l'espace comme un flux, une pure étendue traversée par les mouvements qui définiraient la mondialisation pensée comme une globalisation : le monde transformé par une prétendue liberté de mouvement uniformisante. La conception du lieu, en regard, est défensive : elle est associée à la fixité, et à l'agentivité. C'est depuis le lieu comme forme stabilisée de l'espace, que les acteurs sont capables de se mobiliser et d'agir. Massey conclut :

> « Nous avons donc ici deux vérités apparemment évidentes, une géographie du sans-frontiérisme et de la mobilité, et une géographie de la discipline frontalière ; deux imaginaires géographiques de l'espace mondial complètement antinomiques, qui sont sollicités en tumulte. Peu importe qu'elles se contredisent, car cela fonctionne. Et cela "fonctionne" pour toute une série de raisons. D'abord, parce que chaque vérité évidente est présentée séparément. Ensuite, parce que si aucun des deux imaginaires n'est possible à l'état pur (ni un espace hermétiquement fermé sur des territoires, ni un espace composé uniquement de flux), ce qui est vraiment nécessaire sur le plan politique, c'est que cette tension soit négociée explicitement et dans chaque situation spécifique. Cela correspond à la structure de l'argument de Derrida (2001) sur l'hospitalité. Chaque imagination "pure" apprivoise à elle seule l'espace. C'est leur négociation qui amène la question (droits de mouvement/droits de confinement) dans la politique. L'appel à une imagination de pure délimitation ou de pur flux en tant que formation évidente n'est ni possible en principe, ni ouvert au débat politique[lxxvii]. » (Massey, 2005, p.86)

Massey identifie la perte d'agentivité à laquelle aboutit une telle opposition, et sa dangerosité politique. L'imaginaire philosophique occidental tend à concevoir l'espace comme un décor planté là, déjà-là, nous amène à considérer « *les lieux, les gens, les cultures, comme de simples phénomènes 'sur' cette surface* », les privant ainsi de leur histoire, de leur espace, et de leur humanité (Massey, 2005, p. 15). Ses travaux insistent sur le rôle de cet imaginaire en tend que ressort intellectuel principal au service du projet colonial génocidaire (Massey, 2005 ; Peck, 2021 [2022]). Le discours dominant concernant la mondialisation des échanges prolonge cette brutalité, en présentant un espace-temps globalisé unique, aboutit, et sans alternative, qui menace le lieu :

> « D'une part, il s'agit de comprendre le global, implicitement, comme émanant toujours d'un ailleurs. Il n'est donc pas localisé, il n'est nulle part. Cela est directement lié à l'imagination de l'information comme étant désincarnée et désincarnée (Hayles, 1999). D'autre part, les lieux locaux, dans cette compréhension de la mondialisation, n'ont pas d'agentivité. Comme Arturo Escobar caractérise le mantra classique : '*le global est associé à l'espace, au capital, à l'histoire et à l'action, tandis que le local, à l'inverse, est lié au lieu, au*

> *travail et à la tradition – ainsi qu'aux femmes, aux minorités, aux pauvres et, pourrait-on ajouter, aux cultures locales'* (2001, pp. 155-6). Le lieu, en d'autres termes, est figuré comme étant inévitablement la victime de la mondialisation[lxxviii] » (Massey, 2005, p.101).

Ce mouvement est naturalisé en l'inscrivant dans une logique de « progrès », phénomène incontournable auquel il s'agit de s'adapter. Massey souligne comment ce récit contribue à « dompter » l'espace en lui imposant une dimension historique qui non seulement l'annihile en tant qu'espace, mais de plus l'instrumentalise pour fixer des hiérarchies culturelles et raciales. Dans ce récit de la globalisation, certains pays sont « en retard ». Le récit « néolibéal » de la globalisation est un « tour de passe-passe » qui masque notre conception du temps et de l'espace afin d'imposer la production de son pouvoir. Face à la notion d'espace tel qu'elle est conçue dans ce récit total, le lieu en évoquant le local possède « une résonance totémique » dont la valeur symbolique renvoie à la binarité sacrée évoquée par Foucault.

> « Pour certains, il s'agit de la sphère du quotidien, des pratiques réelles et appréciées, de la source géographique du sens, à laquelle il est vital de se raccrocher alors que la 'mondialisation' tisse ses réseaux de plus en plus puissants et aliénants. Pour d'autres, un « repli sur le lieu » représente une protection par le relèvement des ponts-levis et la construction de murs contre les nouvelles invasions. Le lieu, selon cette lecture, est le lieu du déni, de la tentative de retrait de l'invasion/différence. Il s'agit d'un refuge politiquement conservateur, d'une base de réponse essentialisante (et en fin de compte non viable), qui ne tient pas compte des forces réelles à l'œuvre. Il a, sans aucun doute, été l'imagination de fond pour certains des pires conflits récents. […] L'horreur des exclusivités locales s'oppose au soutien des personnes vulnérables qui luttent pour défendre leur territoire. Bien que le lieu soit revendiqué, ou rejeté, dans ces arguments d'une manière étonnamment variée, il existe souvent des hypothèses sous-jacentes communes : le lieu est fermé, cohérent, intégré, authentique, comme un 'chez soi', une retraite sûre ; l'espace est en quelque sorte originellement régionalisé, toujours-déjà divisé[lxxix]. » (Massey, 2005, p. 5)

Pour l'autrice, « le lieu joue un rôle ambigu » (p.5) du fait qu'il relit des pratiques et des imaginaires politiques opposés. Mobilisé par tout le spectre politique, la notion de lieu emporte une forme de conservatisme qui, pour Massey, trahit à gauche une conception des solidarités qui s'effondre sur elle-même lorsqu'elle est retranchée dans « le local ». La notion de lieu est donc mal conçue. C'est notamment ce à quoi doit servir l'établissement d'une géographie de la responsabilité : en proposer une conception alternative porteuse d'un progressisme qui ne soit pas si vulnérable, ou qui ne laisse pas voyager de manière souterraine, des éléments intellectuels conservateurs, rétrogrades et racistes. Précisément réapparaît ici la relation temps-espace dénoncée par Massey : au lieu est associé la fixité spatiale qui se *transforme en fixité temporelle*.

Le cœur de son argumentaire se situe à cet endroit : notre conception de l'espace a pour effet, et pour objectif non explicite, de dompter le spatial. Pour Massey, l'espace et le lieu sont des défis, qu'il s'agit de résoudre en prenant pleinement en compte leur dimension relationnelle.

Pour illustrer cette position, Massey prend l'exemple des mobilisations de la Confédération paysanne et des actions de José Bové et Dufour. Elle souligne l'effort, et parfois les insuffisances, d'une mobilisation pour la défense de pratiques collectives locales au nom d'un bien vivre des paysans et des habitants localement qui concerne tout autant les travailleurs et habitants du monde entier. Elle s'interroge sur la limite interne d'une défense du local comme principe politique permettant d'associer un produit à un lieu, au nom d'un mouvement global de résistance :

> « Mon propos ici n'est absolument pas de faire une quelconque critique intellectuelle. Bien au contraire. Il s'agit plutôt de souligner à quel point il est véritablement difficile de ne pas recourir à une politique des topographies *a priori*. Il est beaucoup plus compliqué de mettre en pratique une telle injonction dans la formation d'une politique particulière que d'écrire à ce sujet comme une proposition générale. Mais, comme l'illustre le développement des arguments de la Confédération paysanne, l'effort même de ne pas recourir à de telles topographies pour se légitimer (le local est bon parce que c'est local) est aussi immensément productif politiquement. Il nous oblige à creuser les véritables questions politiques dans cette situation (particulière). Et cela se résoudra finalement autour d'antagonismes politiques : concernant l'engagement envers la démocratie – économique et politique, et donc pour ou contre les pratiques actuelles du capital multinational – ou l'éthique d'une relation particulière à la nature, ou l'importance de maintenir la diversité[lxxx] » (Massey, 20025, p. 172)

Cette perspective théorique, richement illustrée, est particulièrement utile pour aborder les communs, y compris les communs culturels, au-delà d'une conception localiste qui rejouerait en catimini le jeu de l'enclosure.

L'enjeu pour Massey est, d'une part, de formuler une critique qui permette de débusquer les ressorts de ces conceptions localistes closes sur elles-mêmes. Il s'agit de déjouer le « tour de passe-passe » qui autorise l'occultation du pouvoir associé au « grand récit » occidental. D'autre part, et dans un même mouvement, il s'agit de formuler une conception de l'espace et du lieu qui prenne en compte la responsabilité (politique) de sa contribution à la géographie humaine. La responsabilité politique à laquelle la conception de l'espace de Massey propose de correspondre est contenue dans l'équation suivante : « *Pour que l'avenir soit ouvert, il faut que l'espace le soit également*[lxxxi] » (Massey, 2005, p. 12). Massey prend appui sur les travaux de Chantal Mouffe et sa conception relationnelle de la chose politique. Ainsi, pour Massey, la responsabilité politique de la géographie humaine nous engage à tenir compte du fait que « les entités et les identités (qu'il s'agisse de lieux, de circonscriptions politiques ou de montagnes) sont produites collectivement par des pratiques qui forment des relations ; et c'est sur ces pratiques et ces relations que la politique doit se concentrer[lxxxii] » (Massey, 2005, p. 148).

Massey formules trois propositions « pour l'espace », dans une acception renouvelée de la notion. Il s'agit de :

> – concevoir l'espace comme « *le produit d'interrelations ; tel qu'il est constitué par les interactions, depuis l'immensité du monde jusqu'à la plus infime intimité*[lxxxiii] », « *L'espace n'existe pas avant les identités/entités et leurs relations*[lxxxiv] » (1) ;

– comprendre l'espace comme « *la sphère de la possibilité de l'existence de la multiplicité au sens de la pluralité contemporaine ; comme la sphère dans laquelle coexistent des trajectoires distinctes ; comme la sphère donc de l'hétérogénéité coexistante. Sans espace, pas de multiplicité ; sans multiplicité, pas d'espace. Si l'espace est effectivement le produit d'interrelations, alors il doit être prédisposé à l'existence de la pluralité. La multiplicité et l'espace sont co-constitutifs*[lxxxv] » (2).

– reconnaître l'espace comme étant toujours un processus, « *Précisément parce que l'espace, selon cette lecture, est le produit de relations-entre, relations qui sont nécessairement intégrées dans des pratiques matérielles qui doivent être mises en œuvre, il est toujours en train de se faire. Il n'est jamais terminé, jamais fermé. Peut-être pourrions-nous imaginer l'espace comme une simultanéité d'histoires-en-cours* [lxxxvi] *» (p.9) ; « les identités/entités, les relations "entre" elles et la spatialité qui en fait partie sont toutes co-constitutives*[lxxxvii] *» (p.10) ; « En outre, les identités spécifiquement spatiales (lieux, nations) peuvent également être re-conceptualisées en termes relationnels*[lxxxviii] *»* (Massey, 2005, p. 9-10)

Ces trois propositions impliquent de fait une conception renouvelée du lieu. Contre tout essentialisme, Massey souligne que l'intérêt d'une telle approche réside dans la place centrale qu'elle attribue à « la construction relationnelle des choses » (« *the relational constructedness of things* »). C'est parce que l'espace et le lieu sont produits de relations spatialisées, qu'ils influencent en retour, qu'ils sont pétris par la multiplicité des trajectoires qui les composent. Si l'espace est un processus issu d'interrelations, fait de multiplicité, il est par conséquent unique et ouvert, notamment à travers différentes formes d'interdépendance. Au sein d'un lieu, une diversité d'entités humaines et non-humaine entrent en contact, ce que Massey désigne comme « une dynamique de co-présence »[27] (« throwntogetherness ») avec lequel l'organisation de l'espace doit composer sans jamais le résoudre. Cela pose la question des négociations internes à la mise en œuvre de ces relations qui est la question au cœur de la politique, et qui permet d'analyser les enjeux de pouvoir et de responsabilité. Et contre la menace d'un retour à la finitude de l'espace fait de multiplicité, elle précise :

> « L'espace ne peut jamais être cette simultanéité complète dans laquelle toutes les interconnexions ont été établies, et dans laquelle tout est déjà lié à tout le reste. Un espace qui n'est donc ni un conteneur pour des identités toujours-déjà constituées, ni une fermeture complète de l'holisme. Il s'agit d'un espace aux extrémités lâches et aux liens manquants. Pour que l'avenir soit ouvert, il faut que l'espace le soit également[lxxxix]. » (Massey, 2005, p. 11)

Massey intègre également ce qu'elle nomme le « hasard de l'espace » (« *the chance of space*[28] », chapitre 11, p.111 et suivantes), dans un effort théorique de redonner à l'espace sa capacité à provoquer de l'inattendu et la rencontre par surprise. L'opposition de l'ordre au hasard constitue une figure de référence pour la théorisation de la postmodernité. Pour autant, elle se garde, d'emblée, d'une faiblesse analytique et de la dépolitisation qui guettent les

27 À notre connaissance, la notion de « throwntogetherness » n'a pas encore été traduite en français. Dans l'attente, nous proposons sa traduction en « dynamique de co-présence » dans l'attente.

28 De la même manière, la notion de « chance of space » n'a pas encore été traduite en français. Dans l'attente, nous proposons sa traduction en « hasard de l'espace » dans l'attente.

approches en termes de *Zeitgeist*, qu'elle considère comme une notion finalement peu éclairante. Ces approches mettent l'accent sur une dimension contingente dans une posture « *d'opposition rebelle à toute forme de rationalisation* » pour produire une critique des excès de la théorie occidentale moderne (p.162). Dans une formule lapidaire et redoutable, elle nous met en garde contre cette naïveté : « *Ce qui peut vous sembler à vous être du hasard et du chaos peut être aussi bien être l'ordre de quelqu'un d'autre*[xc] » (p.111). Pour exemple, Massey témoigne, en convoquant les travaux de Jane Jacobs, de la façon dont le désordre urbain est en réalité le produit d'une dérégulation et d'une privatisation qui constituent les règles d'organisation des acteurs à qui ces règles ont permis de bâtir des empires financiers.

Massey se tourne vers l'architecture pour illustrer la façon dont le hasard de l'espace constitue, en tant que concept, l'une des composantes essentielles de la réflexion sur l'espace, et la source d'épineuses problématiques. L'architecte Aldo van Eyck a dessiné l'Orphelinat d'Amsterdam en cherchant à atteindre « une clarté labyrinthique » en mêlant « l'ordre et l'accident ». Sa structure doit être propice à la fois à la rencontre et encourager le développement de l'imagination, imposant paradoxalement par la structure une sorte de « voisinage accidentel » (p.112). Cette réalisation et son auteur s'inscrivent dans une querelle instructive que Massey extrait des travaux de Sadler (*The Situationist City*, 1998). La controverse a opposé deux visions d'une architecture progressiste, celle du groupe d'artistes CoBrA et de la Team 10. À l'étude se trouve « *la relation à 'l'espace en général' et l'espace particulier d'un bâtiment, le rôle des architectes et la nature du hasard lui-même* » (cf. note 4 de la page 111). Le groupe CoBrA se compose d'une trentaine d'artistes (originaires de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam, dont les premières lettres sont combinées en anagramme). Il construit son positionnement politique anarchiste d'influence situationniste depuis l'expérience de la destruction des villes durant la Seconde Guerre mondiale, et de l'occupation des nazis qui a concerné les trois villes. Pour le groupe, la question architecturale interroge la démocratie, et il faut apporter une réponse radicalement ouverte, autorisant les gens à utiliser librement l'espace. La *Team 10*, critique de la doxa rationnelle architecturale moderne, cherche à prendre en compte l'ouverture de la société des années 60 à de nouveaux modes de consommation, et ce qui est considéré comme un phénomène de fragmentation sociale (on leur doit la notion de *cluster* notamment). La *Team 10* affirme la nécessité pour les architectes d'étudier, de prendre en compte, et de faciliter les schémas comportementaux – que la *Team 10* aura eu tort de figer en tant que des « 'formes de lieu' fixes » (Massey rejoignant Sadler dans sa critique). Ce débat met à jour des rapports de pouvoir qui se tissent autour de l'activité et de la profession d'architecte, sur fond de débat philosophique quant à la conception plus ou moins déterministe des rapports sociaux tels qu'ils sont cadrés ou influencés par l'aménagement de l'espace, et des conséquences politiques qui accompagnent ces conceptions :

> « Il s'agissait d'un conflit sur le rôle de l'architecte : '*les situationnistes demandaient aux architectes de renoncer à leurs grandes visions…, la Team 10 demandait aux architectes de continuer jusqu'à ce que les principes fondamentaux de l'habitat aient été découverts'* (p. 32). Mais il s'agissait également d'un affrontement sur la nature et la réalité du hasard, et plus particulièrement du hasard de l'espace. Si la Team 10 avait poursuivi son chemin jusqu'au bout, il n'y aurait peut-être plus eu d'indécidabilité. Van Eyck lui-même

> a suivi la voie tracée par la Team et les travaux de l'anthropologie structuraliste : '*Si les « modèles d'association » humains étaient régis par la structure de base des relations primordiales, il en serait de même pour leur contenant, la forme architecturale du lieu*' (Sadler, 1998, p. 171)'[xci]. » (Massey, 2005, note 4 de la page 111)

Un second exemple est celui de l'architecture dite déconstructiviste. Massey mobilise le travail de Bernard Tschumi qui considère la ville comme « *un espace fracturé faits d'accidents* [xcii] » (Tschumi, 1988, p.7, cité par Massey, p.113). Tschumi conçoit les Folies qui sont installées au Parc de la Villette à Paris comme une « '*attaque contre les relations de cause-à-effet… en remplaçant ces oppositions par de nouveaux concepts de contiguïté et de superposition.' (Tschumi, 1988, p. 38)*[xciii] » (cité par Massey, p.113). Contre une approche totalisante, Tschumi fabrique de « l'indécidabilité » en superposant trois structures architecturales. Chacune, prise isolément, possède sa propre cohérence logique. L'effet de chaos recherché se loge dans l'impossibilité de créer une « *méga-structure méga-cohérente* » par superposition. Suivant la logique de Tschumi, la juxtaposition et la superposition produisent ainsi de l'ouverte, de l'indétermination. Si Massey s'accorde avec Tschumi sur l'effet produit, elle critique une approche encore trop statique de l'espace, qui pense déjouer sa fixité architecturalement organisée par un effet d'accumulation.

Massey propose une autre définition du hasard de l'espace : l'indétermination – l'indécidabilité visée par Tchumi – est le fruit des configurations spatiales de la multiplicité : « *Non pas l'interférence mutuelle de structures fermées (horizontales), mais des trajectoires ouvertes entrelacées*[xciv] » (Massey, 2005, p. 113). Le hasard de l'espace ne se réfère pas à une « *ontologie générale de l'incertitude*[xcv] » (Massey, 2005, p. 116), bien que cette notion puisse participer à ce type de réflexion élargie. Il s'agit plutôt, pour Massey, de considérer le hasard de l'espace comme le résultat incertain issu des rencontres sociales spatialisées. C'est là que réside, pour l'autrice, « *la productivité de l'espace qui permet que quelque chose de nouveau se produise*[xcvi] » (Massey, 2005, p. 94).

Pour comprendre le hasard de l'espace, il s'agit de prendre en compte à la fois les relations de pouvoirs, les enclosures partielles et temporaires, « *les pratiques répétées qui se représentent comme des flux* », les incarnations spatiales des identités et les formes de communication, et toujours la part indéterminée qui co-existe avec l'organisation humaine de l'espace. Le hasard peut ainsi être conçu comme « *une myriade de toutes petites causes qui contribuent au fait qu'un évènement se produise*[xcvii] » (Massey, 2005, p. 115 [166]). Il ne s'agit pas de considérer le hasard de l'espace comme le résultat d'une incapacité à produire une connaissance qui embrasse la myriade des micro-évènements. Ce qui se joue n'est pas lié à un problème d'échelle, une incapacité de connaître liée à la « minutie » des évènements. C'est la logique d'organisation de notre compréhension de l'espace qu'il s'agit de réviser et partant, la façon dont nous concevons l'organisation de l'espace. L'enjeu est d'intégrer à la compréhension et à l'organisation de l'espace une dimension indéterminée.

Cette approche nous paraît particulièrement intéressante pour penser les processus organisationnels dans la mesure où elle autorise à penser, en retour, la spatialité des organisations d'une manière qui ne soit pas totalisante ni figée. L'indétermination participe de l'ouverture pratique et politique propre à l'espace et son organisation. Elle implique en retour

le fait de considérer que les organisations comportent toujours une part d'indétermination, liée *a minima* à leur spatialité. Cette indétermination constitue l'ouverture politique décrite par Massey qui suppose d'embrasser un certain degré de « multiplicité » au sein de l'organisation, une certaine diversité des « trajectoires ouvertes entrelacées » et, en dépit des efforts pour dompter l'espace, la possibilité que « quelque chose de nouveau se produise » (p.94).

> « Le hasard de l'espace réside dans la formation constante de configurations spatiales, ces mélanges complexes de spatialité planifiée à l'avance et de positionnements fortuits les uns par rapport aux autres que Tschumi s'efforçait de saisir. C'est dans la juxtaposition fortuite, dans le déchirement imprévu, dans l'irruption interne, dans l'impossibilité de fermeture, dans le fait de se retrouver à côté de l'altérité, dans cette possibilité d'être surpris (la surprise qui, selon de Certeau, est éliminée par la spatialisation) que se trouve le hasard de l'espace. La surprise de l'espace. […] Mais ceci n'est pas propre à la ville postmoderne ou aux espaces hétérotopiques : tous les espaces sont, au moins un peu, accidentels, et tous intègrent un élément d'hétérotopie. C'est l'instabilité et le potentiel de l'espace, ou du moins de la façon dont nous pourrions, dans ces espaces-temps, l'imaginer de la manière la plus productive. […] Pourtant, le hasard seul est également insuffisant ; le flâneur ne suffit pas à saisir la ville. De telles images ne saisissent qu'une facette des choses, et l'espace est bien plus que cela. Car le hasard, comme le souligne Lechte lui-même en rappelant la définition de Cournot, peut aussi être défini comme '*l'intersection de deux ou plusieurs chaînes de causalité*' (p. 110). Il y a ici du chaos et de l'ordre[xcviii]. » (Massey, 2005, p.116)

La tension entre ordre et chaos, l'imbrication de l'ordre et du désordre, traverse la définition de l'espace, du lieu et du « hasard de l'espace » de Massey, intégrant ainsi une dimension organisationnelle qui n'est pas rabattu sur la planification autoritaire et totale, mais intègre une notion de résistance, des « craquelures dans la carapace ». Cette tension intègre la notion d'indétermination qui constitue une question épistémologique complexe (Hacking, 1990, 1999). Il ne nous appartient pas ici de la régler au-delà de la proposition de Massey, c'est-à-dire en postulant la coexistence de l'organisation et de la désorganisation, d'un enchâssement de l'indétermination et de la planification. Le hasard de l'espace tel que défini par Massey permet alors de poser la question suivante : comment l'organisation intègre le hasard de l'espace, ou l'indétermination, en faisant avec, contre (ou sans) ? Comment le hasard de l'espace (ou l'indétermination) – en tant que processus organisant hétérogène susceptible de provoquer l'inattendu – se manifeste-t-il pour l'organisation, de manière souhaitable ou redoutée ? L'indétermination est-elle toujours considérée comme une source exogène de dérèglement, ou sa dimension productive – sa capacité à faire advenir quelque chose de nouveau (Massey, p.94) – peut-elle être considérée comme une ressource potentielle de l'organisation ?

Massey introduit le hasard de l'espace comme une composante théorique qui immunise la définition de l'espace contre un retour à la fixité. À la façon de Massey, il nous semble possible de considérer la façon dont une organisation et sa spatialisation ne sont jamais complètement figées. Pour le cas des communs, l'apport théorique de Massey permet d'interroger le rapport de l'organisation des communs aux ressources, en les considérant

comme produites par des rapports sociaux qui établissent des dynamiques d'enclosure, de mise en lien et d'ouverture, et qui intègrent une dimension contingente. La ressource n'est ainsi jamais complètement figée. Dans cette indétermination se situe la faculté d'une organisation à reconsidérer la « nature » de sa ressource, c'est-à-dire à recomposer intentionnellement les rapports sociaux qui la constitue, sans jamais évacuer sa dimension contingente[29].

Massey insiste, tout au long de son raisonnement, pour une défense la notion de lieu, de son caractère unique – elle en propose au contraire une proposition alternative.

> « Ce qui fait la spécificité d'un lieu, ce n'est pas le romantisme d'une identité collective donnée d'avance ou l'éternité des collines. Au contraire, ce qui fait la spécificité d'un lieu, c'est précisément ce mélange, le défi inévitable que représente la négociation d'un ici et d'un maintenant (qui s'appuie lui-même sur une histoire et une géographie d'alors et d'ici) ; une négociation qui doit avoir lieu et au sein de l'humain et du non-humain, et entre eux. Cela ne nie en rien le sens de l'émerveillement : qu'y a-t-il de plus émouvant que de marcher dans les hautes montagnes en connaissant l'histoire et la géographie qui ont fait qu'elles sont là aujourd'hui ?[xcix] » (Massey, 2005, p. 140)

Les travaux de Sergot & Saives (2016) proposent de prolonger les travaux de Doreen Massey en théorie des organisations en mettant l'accent sur la notion de lieu. Ces apports complètent utilement les perspectives tracées par Dales & Burrell, qui ont moins exploité cette piste. Sergot & Saives soulignent la façon dont Massey tente de redonner de l'agentivité aux acteurs en les équipant d'une conception nouvelle pour penser le lieu. Comme nous l'avons vu, une conception ouverte de la notion de lieu offre des capacités de résistance progressiste au récit et aux agencements capitalistes les plus prédateurs et aux positionnements politiques conservateurs. La théorie de Massey « pour l'espace » est explicitement conçue comme un outil intellectuel pour nourrir les alternatives. « C*ette approche conduit à une vision de l'espace et du lieu comme chaotique et instable, nécessitant une politique spatiale 'préoccupée par la façon dont un tel chaos peut être ordonné, comment les juxtapositions peuvent être régulées, comment l'espace peut être codé, comment les termes de la connectivité peuvent être négociés' (Massey 2005 : 153)*[c] » (Sergot et Saives, 2016, p. 340). L'action collective localisée doit pouvoir prendre en compte la façon dont « *le distant est impliqué dans notre ici*[ci] » (Massey, 2005, p.192 cité par Sergot et Saives, 2016, p. 340). Cette conception renouvelée de l'organisation ouvre sur la capacité à penser ensemble, depuis un lieu, l'action locale *et* globale (abordés traditionnellement de manière graduelle sur une échelle de distance du local au global) ; mais aussi l'ordre et le désordre. De même qu'il s'agit de prendre en compte l'ubiquité du local et du global, la pensée de Massey permet de considérer l'unité du lieu et la multiplicité des trajectoires qui le traverse, et la multiplicité des conceptions, des imaginaires et des usages en présence. Il s'agit enfin de considérer le lieu comme « un évènement spatio-temporel » (Massey 2005 : 131 in Sergot et Saives, 2016, p. 340).

29 Massey précise que dans une perspective réaliste critique, la notion de contingence « signifie simplement qui ne fait pas partie de la chaîne de causalité étudiée ».

Deux défis de l'espace concernent particulièrement les organisations. Les négociations induites par la coprésence, y compris les conflits dont elle peut être la source, sont au cœur des processus organisationnels qui doivent permettre de négocier « l'ici et le maintenant » ((2005 : 140) » (Sergot et Saives, 2016, p. 341). La prise en compte de la multiplicité constitue le second défi (Sergot et Saives, 2016, p. 341). Il s'agit de prendre part à la politique relationnelle du lieu auquel l'organisation s'identifie : « *Dans la mesure où les lieux résultent de la rencontre d'une multiplicité de trajectoires et donc d'histoires individuelles, l'identité du lieu et les significations liées au lieu sont toujours ouvertes à la contestation et au conflit*[cii] » (Sergot et Saives, 2016, p. 342).

À travers ces deux dimensions, l'organisation prend une part active dans la production d'un espace ouvert. Massey propose de considérer la possibilité, pour ce faire, de s'inscrire dans une « politique de la mise-en-lien ancrée » ("*politics of grounded connectedness*" (2005 : 66 in Sergot et Saives, 2016, p. 342).

Sergot et Saives (2016) souligne l'intégration des apports de Massey à la théorie de la communication constitutive des organisations (CCO) et l'ANT. La reconnaissance d'une multiplicité d'entités et de leurs interactions permet, soulignent les auteur·ice·s, d'éclairer les relations de pouvoir qui sont à l'œuvre.

Une approche processuelle intégrant les apports théoriques de Massey apparaît *a minima* propice à éclairer les rapports organisationnels qui constituent le *commoning* pour saisir les enjeux organisationnels des communs. Elle autorise en effet à appréhender l'organisation depuis la notion d'émergence tout en se gardant de renvoyer cette émergence à un « pur flux » d'interactions matérialisées. Si pour Massey l'espace et le lieu sont toujours en train d'être produits, la rigueur de son approche matérialiste se traduit par une exigence à prendre en considération les négociations nécessaires à la coprésence matérielle. Il s'agit de considérer la spatialisation des pratiques. Cette spatialisation est à rapprocher de l'organisation des communs et donc de la notion de *commoning* (en tant que processus – « spacing » renvoyant à « organizing »). Les processus organisants ne se traduisent pas spatialement : ils *sont* spatialisés. Cette approche autorise à considérer une herméneutique de l'espace depuis sa dimension processuelle. Cette herméneutique pourrait ainsi nous prémunir d'une essentialisation en catimini de l'espace des communs et de la notion de ressource.

Dale & Burrell (2008) mettent en lien la notion de lieu avec celle d'espace organisé au sens de « *constructions délibérées de l'espace pour incarner certaines conceptualisations (par exemple, la fonctionnalité et le contrôle) sous une forme matérialisée*[ciii] » (Dale & Burrell, 2008 : 9, cité par Sergot et Saives, 2016, p. 346). Cette conception de l'espace organisé fait écho aux matérialisations de l'espace conçu au sens de Lefebvre. Les apports de Massey permettent de considérer cette planification tout en étant considérant la diversité des trajectoires multiples des entités (humaines et non-humaines) qui contribuent à la production de cet espace, et la dimension indéterminée, non planifiée des résultats de cette organisation. Sergot et Saives soulignent ainsi que « *l'approche relationnelle du lieu proposée par Massey peut être d'une grande aide pour les chercheurs de l'OS qui souhaitent aller au-delà de cette lecture traditionnelle et disciplinée et comprendre le lieu organisationnel de manière plus ouverte*[civ] » (2016, p. 347).

Sergot et Saives proposent de mobiliser les apports de Doreen Massey pour analyser les lieux de travail, dont les spatialisations varient sous leurs formes les plus contemporaines. Le lieu de travail permet en effet d'interroger deux aspects centraux de lieu en général :

> « (1) l'existence de différences dans l'espace (il n'est pas sans conséquence pour un acteur social ou organisationnel d'être ici plutôt que là), qui sont à la base de toutes les définitions académiques du lieu, car ce sont précisément ces différences qui confèrent au lieu son caractère unique et son unicité ; et (2) la notion de délimitation spatiale. Nous utilisons le terme "délimitation" parce qu'il englobe toutes les logiques possibles de différenciation spatiale, qu'elles soient basées sur la séparation (entraînant la création, la protection et la modification des frontières), la fusion (entraînant la création d''aires de transition', Hernes, 2004 : 11 ; voir aussi Massey, 2005 : 21), ou les espaces liminaux (c'est-à-dire les espaces intermédiaires qui sont à la fois à l'intérieur et à l'extérieur des frontières), des espaces intermédiaires qui sont à la fois en dehors et à l'intérieur de l'espace organisé et dont la délimitation, la destination et l'appropriation restent ambiguës et ouvertes – Dale & Burrell, 2008 ; Shortt, 2015)[cv]. » (Sergot et Saives, 2016, p. 347)

Les auteur·ice·s évoquent la possibilité d'étudier sous cet angle les lieux de travail conventionnels, en considérant que les répartitions planifiées entre dedans et dehors, inclusion et exclusion, d'usages autorisés ou interdits, sont toujours susceptibles de faire l'objet de transgressions.

Il s'agit de prendre en compte « la riche tapisserie de la création de lieux » selon l'expression de Cresswell (Cresswell, 2004 : 4, cité par Sergot et Saives, 2016, p. 348). En dépassant la « *métaphore du contenant* » (Knox et al., 2015 ; cité par Sergot et Saives, 2016, p. 348), les apports de Massey permettent de considérer l'espace de l'organisation peut être dispersé spatialement et temporellement, et être capable de se déplacer (Vásquez & Cooren, 2013 : 41 cités par Sergot et Saives, 2016, p. 348). L'apport de Massey emporte ainsi deux conséquences au moins.

D'une part, « *les activités de mise en espace et de synchronisation qui, selon Vásquez & Cooren, mettent en acte l'organisation ne se traduisent pas nécessairement par l'émergence d'un lieu organisationnel unique et distinct*[cvi] » (Sergot et Saives, 2016, p. 348). D'autre part, compte tenu de la multiplicité des entités qui se rencontrent dans un lieu, différentes tentatives d'organisation spatiales se superposent, donnant lieu à une dynamique d'organisation/désorganisation (Sergot et Saives, 2016, p. 348, en référence à Knox et al. 2015 : 8). Une telle analyse doit permettre de faire apparaître, suivant Sergot et Saives, la façon les mobilités humaines et non-humaines contribuent à produire des lieux distincts entre des lieux de travail, ou en leur sein.

Nous faisons l'hypothèse que ces apports théoriques peuvent permettre d'éclairer les communs comme des espaces de pratiques (*commoning)* susceptible d'intégrer une dimension infrastructurelle et une dimension professionnelle. Il est alors possible d'envisager certains communs culturels comme des espaces d'émergence d'une infrastructure de professionnalisation. La notion de « discipline » de l'espace fait écho, dans ce cadre, à l'effet de cadrage que pourrait produire les disciplines artistiques incarnées par des pratiques

professionnelles sur le *commoning*. L'apport de Massey permettra alors de considérer la co-existence de ces pratiques artistiques et des processus organisationnels propre au *commoning* avec des pratiques divergentes issues de la multiplicité des trajectoires et de l'indétermination irréductible de l'espace des communs.

CONCLUSION

Le tournant spatial amène un changement de paradigme épistémologique qui affirme la spatialité des rapports sociaux (Besse, 2010). Partant de l'affirmation que toute organisation se situe quelque part, le rapprochement du tournant spatial et des théories des organisations permet d'interroger l'organisation de la production de l'espace, et la spatialité des organisations (Dale & Burrell, 2008).

Trois dimensions expriment la socio-matérialité des organisations : la dimension instrumentale (la performance), esthétique (l'expérience sensorielle) et symbolique (les significations) des artefacts et des espaces (Royer, 2020). Pour les analyser, il s'agit de prendre en compte à la fois les activités, la conception et l'expérience de l'espace qui font émerger l'organisation. Prises ensemble, ces dimensions permettent d'enrichir la compréhension de la configuration des organisations (Lauriol et al., 2008).

De plus, les apports de Doreen Massey (2005) à la théorie des organisations permettent d'affirmer une conception de l'espace intrinsèquement ouvert à la multiplicité des trajectoires des entités humaines (individuelles et collectives) et non humaines en présence. L'espace inclut une part d'indétermination au-delà de la planification. Massey nomme cette indétermination « le hasard de l'espace », et la considère comme une composante du processus politique et organisationnel de production de l'espace. Ce faisant, elle offre un cadre théorique propice pour aborder la question du lieu en théorie des organisations *via* une approche processuelle matérialiste. Le lieu est constitué par la multiplicité des histories-en-cours. Cette multiplicité est induite par la dynamique de co-présence (« throwntogetherness ») qui implique une négociation permanente entre les personnes qui entretiennent une compréhension différente de l'espace. La dynamique de co-présence et la part d'indétermination qui caractérise l'espace contribuent à produire le lieu dans son caractère à la fois situé et toujours susceptible d'évolutions organisationnelles.

Ces éléments permettent d'analyser la spatialité des communs, c'est-à-dire l'espace de leur organisation en tant qu'espace de pratiques de *commoning*. Pour ce faire, la socio-matérialité des communs doit être saisie par les processus spatialisés qui les font émerger. Analyser la spatialité des dynamiques de *commoning* permet de comprendre comment ces dernières peuvent manipuler les technologies de la co-présence, et articuler les logiques de fermeture, d'ouverture et de connexion au sein des communs.

Dans la perspective de l'étude d'un espace professionnel organisé collectivement par des artistes à la lumière de la théorie des communs, le chapitre suivant vise à comprendre comment, au fil de l'histoire de l'art, l'espace de professionnalisation artistique – en l'espèce l'atelier – est organisé de manière spatialisée.

CHAPITRE III – L'ATELIER COMME ESPACE DE PROFESSIONNALISATION ARTISTIQUE, UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE

L'atelier d'artiste est au centre du mouvement de professionnalisation artistique occidental qui s'amorce à la Renaissance. Dans les années 1990, le développement des « *studio studies* » renouvelle l'approche historiographique classique en histoire de l'art. Bien souvent monographique et hagiographique, l'histoire de l'art a longtemps reposé sur une description relativement linéaire, rythmée par l'enchaînement de révolutions esthétiques correspondant à des styles et des maîtres, puis des avants-gardes. Les travaux issus des *studio studies* s'en écartent. Ils visent à réinscrire l'histoire de l'art dans des dynamiques sociales et spatiales qui débordent la question esthétique.

En s'intéressant en particulier à l'espace de l'atelier, les *studio studies* proposent d'en saisir les qualités herméneutiques. Ce courant montre les enjeux organisationnels propres aux espaces de travail artistique, par-delà la simple question de l'aménagement. L'affirmation d'un espace légitime de production artistique concerne des questions épistémologiques qui ont trait à la définition de l'art, de l'œuvre, des processus de sa production, de sa matérialité, de sa monstration et de sa réception. Autant d'éléments qui concernent les rapports qu'entretiennent les artistes à leur profession, et les enjeux de reconnaissance de ses contours et de ses contenus.

Une telle analyse de l'atelier participe à le démystifier en tant que *topos* qui associe l'isolement de l'artiste et la magie de la création. Elle éclaire les rapports sociaux, économiques et symboliques qui établissent des correspondances entre l'atelier (le lieu), la production artistique (l'activité) et l'identité artistique professionnelle (le cadrage normatif qui situe le lieu et l'activité artistique dans les mondes de l'art). Ce chapitre étudie les recompositions du triptyque atelier-artiste-œuvre qui émaillent l'histoire de l'art et nous renseignent sur l'organisation de la profession d'artiste et de ses espaces. Il permet de comprendre les enjeux organisationnels que recouvre la professionnalisation artistique, et éclaire la dynamique qui autorise le passage d'un espace de professionnalisation individuel et unique à l'émergence d'infrastructures professionnelles partagées.

3.1. L'atelier comme espace de production, d'exposition et d'affirmation identitaire

L'atelier de l'artiste a été l'objet de nombreux travaux tant artistiques que théoriques. L'artiste et son atelier est un thème pictural récurrent qui participe de la façon dont le métier d'artiste se présente dans l'imaginaire collectif occidental. Cette spatialisation de la figure de l'artiste dans le lieu de l'atelier est spécifique au point de faire dire à Peppiatt et Bellony-Rewald dans *Imagination's chamber : Artists and their studios* (1982) qu'il est possible d'écrire l'histoire de l'art à travers l'observation de cet espace particulier :

> « Les artistes ont travaillé dans tous les espaces et toutes les circonstances, selon l'époque à laquelle ils vivaient, leur statut social et les exigences techniques de la peinture ou de la sculpture qu'ils pratiquaient. En fait, l'atelier, ou espace de travail, a changé autant que l'artiste lui-même, reflétant étroitement son évolution et offrant un aperçu particulier de la façon dont l'art est fait. »[cvii] (p. 3)

Anne Lafont (2014) précise les trois éléments qui constituent l'atelier en tant que lieu, soit un espace constitué pas des « invariants de cette notion dans le temps et dans l'espace » :

> « un site de travail (intérieur ou extérieur) ; un espace de stockage (matériaux et outils plus ou moins concrets) ; et un lieu de sociabilité, car ce sont les élèves, les mécènes, les correspondants, les clients, les conservateurs, les agents, les amis, les rivaux, les employés, la famille, les visiteurs… qui, directement ou métaphoriquement, témoignent de la réalité de ce lieu, et partant, de la réalité d'une œuvre. » (Lafont, 204, § 6)

L'atelier constitue ainsi le lieu originel du travail artistique. En tant qu'espace de référence sociale et symbolique du métier d'artiste, il est le site spécifique de la production artistique et participe au fondement de l'auctorialité. Ses déterminants évoluent à mesure que les mondes de l'art discutent les fondements philosophiques de l'art et de la profession d'artiste.

L'atelier d'artiste a été placé au centre de l'histoire de l'art en tant qu'espace de travail par les *studio studies*. Ce courant théorique, pluridisciplinaire, permet de considérer l'atelier en tant que lieu produit par un processus social d'ensemble, qui concerne tout autant l'œuvre comme artefact, la production artistique et ses travailleurs. Kris & Kurz (1979), Michael Peppiatt et Alice Bellony-Rewald (1982), Mantion (1983), Smith (1988), Caroline A. Jones (1997), Osborne (2007), Cole & Pardo (2005), Mari-Jane Jacobs et Michelle Grabner (2010), et Rachel Esner, Sandra Kisters et Ann-Sophie Lehmann (2013) ; Farias & Wilkie (2016), Fraser (2016) notamment, ont éclairé l'importance de ce lieu pour comprendre les dynamiques professionnelles à l'œuvre dans les mondes de l'art. « *Une stylisation de l'histoire de l'atelier d'artiste fait dépendre ses fonctions du degré d'individualisation du travail créateur, des innovations esthétiques et de l'économie de la production artistique* » résume Pierre Michel Menger (Menger in Guillouët, Jones, Menger & Sofio 2014). Les *studio studies* embrassent une approche historique et historiographique, mais aussi économique et sociologique. Elles contribuent ainsi à mettre à jour les liens qui se tissent entre les enjeux épistémologiques de l'art et ceux propres à la professionnalisation des artistes. Ces liens sont notamment le résultat

de rapports sociaux qui produisent l'espace de l'atelier. Les *studio studies* contribuent également à interroger les rapports entre la production artistique et la production de connaissances, l'éducation et la professionnalisation artistique ; et les rapports qui s'établissent entre les mondes de l'art et les espaces urbains qui les caractérisent. Cette approche permet ainsi non seulement d'éclairer les rapports sociaux de production de l'atelier, mais aussi de considérer l'organisation des connexions et des débords qui contribuent à relier ou isoler l'atelier à d'autres espaces et d'autres lieux. Elle permet enfin d'analyser la construction des rapports sociaux qui distinguent les présences désirées et indésirables au sein de l'atelier d'artiste, les rencontres planifiées qui s'y produisent, et celles plus inattendues.

* * *

L'atelier d'artiste s'inscrit dans l'histoire longue des débats épistémologiques quant à la nature de la production artistique et ses liens avec la production des savoirs. Un certain héritage philosophique, au seuil de la modernité, associe la production artistique à l'acte de création. Suivant cette tradition intellectuelle, la création et la créativité trouvent leur origine dans l'esprit, au siège des idées, et non dans le geste de leur réalisation matérielle. L'atelier moderne a ainsi hérité de l'aura magique du lieu dans lequel se manifeste la création, contribuant largement à la fétichisation de l'œuvre et à la mystification de l'espace de son apparition. Ainsi, résume Rachel Esner :

> « représenter […] l'atelier n'est ni un simple exercice ni un inventaire, mais plutôt une forme de réflexion philosophique sur l'un des problèmes les plus fondamentaux de l'artiste dans le monde moderne : le conflit entre l'autonomie et l'engagement, entre les besoins du discours autour de l'artiste moderne et la réalité tangible de l'artiste. » (Esner, 2014, p.9)

L'atelier est empreint de l'ambivalence de sa double fonction : montrer la création et cacher les mécanismes de sa production (Esner, Kisters, Lehmann, 2013). Il est un lieu de production, d'apprentissage et de mise en scène complexe, construit par une diversité de rapports sociaux qui le constitue. L'intérêt renouvelé qu'il suscite depuis plus d'une dizaine d'années est étroitement lié à la prégnance de la figure l'artiste-auteur, dont Roland Barthes et Michel Foucault avaient pourtant affirmé la disparition. L'atelier moderne a constitué un élément spatial stratégique pour l'établissement de l'auctorialité (Guillouët et al, 2014)

L'épistémologie héroïque, masculine et conquérante, qui caractérise le mythe romantique de l'artiste et de son atelier, trouve des prolongements contemporains. À cet égard, les *studio studies* s'affirment comme une entreprise de démystification qui se construit à partir de recherches en sciences sociales, et non des philosophies de l'esthétique. Cette rupture méthodologique et épistémologique autorise une approche constructiviste au fondement d'une compréhension de la figue de l'artiste et de son atelier, comme nous y invite Esner :

> « Je voudrais suggérer, cependant, que si nous voulons éviter de retomber dans une conception moderniste et universaliste de l'artiste, avec sa rhétorique du génie et son attachement à la biographie individuelle et à l'œuvre, nous devons non seulement continuer à déconstruire l'homme (ou la femme), mais aussi l'atelier.

> Nous parviendrons ainsi à une meilleure appréhension du lieu de travail de l'artiste comme n'étant jamais neutre ou naturel, mais incarnant en soi un paradigme institutionnel. » (Esner, 2014, p.8)

Les analyses qui suivent tentent de s'inscrire dans la voie ouverte par Esner et les tenant des *studio studies*, qui ont nourri une perspective de recherche critique de l'histoire de l'art en mobilisant les sciences sociales.

3.1.1. L'ATELIER, D'UN ESPACE DE PRODUCTION À UN ESPACE DE RECHERCHE

Récits et légendes composent un épais corpus d'images, de métaphores et d'analogies qui participent à la rémanence de l'atelier comme mythe et comme espace « magique ». Pline l'Ancien (23 apr. J.-C. – 79 apr. J.-C.) faisait déjà le récit de ses visites aux artistes renommés de son temps. L'histoire de l'art sous sa forme académique « se donne pour origine rétrospective » (Antoine, 2020) les travaux de Vasari (1511 – 1574) qui rapporte les visites d'atelier dans ses *Vite*[30], *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550, 1568). Sans restituer ici toute l'épaisseur de l'histoire de l'art, retenons que sur le plan historiographique, elle se structure sous sa forme moderne en empruntant le modèle des études de cas (Antoine, 2020). Les récits antiques des vies d'artistes, intégrant des éléments de fiction, furent repris ensuite dans les textes des XIVe et XVe siècles. Ils ont pour objet central les vies d'hommes illustres, dont la renommée est contextuelle. Dans ces récits, c'est le cadrage géographique et chronologique – local ou régional, sur une époque donnée – qui détermine le périmètre de l'enquête. Jean-Philippe Antoine résume ainsi : « *Chez les prédécesseurs de Vasari, le cas est donc une singularité qui se laisse repérer de l'extérieur dans un réseau de circonstances spatiales et temporelles* ». Si bien que « *les artistes représentent une instance parmi d'autres, et jamais la principale* », ils « *obéissent à une même loi extérieure : celle de la renommée* » (Antoine, 2020). Antoine souligne que Vasari, en introduisant une approche théorique qui repose su la mise en série ordonnée, procède à un renversement – ou un recadrage – épistémologique moderne. L'auteur précise que Vasari situe l'histoire de l'art depuis « *une conscience historique expressément appliquée aux questions artistiques* ». Elle s'amorce par l'histoire des artistes, leur mode de faire et leurs œuvres. Elle s'appuie sur une perspective de cycles de progrès interne aux arts, dont le traitement systématique « *arrache les événements à une singularité absolue et impensable, pour comparer leur différence* » (Antoine, 2020), faisant entrer l'histoire de l'art dans le domaine

30 Voir la description wikipedia, à l'appui des travaux de Germain Bazin, Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours, Paris, A. Michel, 1986 (ISBN 2-226-02787-4) et Daniel Arasse, L'Homme en perspective – Les primitifs d'Italie, Paris, Hazan, 2008, 336 p. (ISBN 978-2-7541-0272-8), p. Vasari et la gloire de Florence, p.128 : « Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (titre original de la première édition en italien : Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri), couramment abrégé en Le Vite ou Les Vies, est un ouvrage écrit en toscan au milieu du XVIe siècle par Giorgio Vasari et consacré à plus de 200 artistes de la fin du XIIIe siècle à l'époque contemporaine, dont beaucoup de Florentins. Paru initialement en 1550 à Florence, puis, largement remanié, en 1568, il est considéré comme un des textes fondateurs de l'histoire de l'art : il s'agit en effet de la première histoire générale de l'art moderne produite en Europe ».

des sciences. L'atelier, dans cette perspective semble apparaître comme une première forme de spatialisation attachée aux questions esthétiques.

La description de l'atelier comme espace de travail des artistes est attelée aux évolutions de cette histoire de l'art par cas. L'atelier est mobilisé dans une stratégie organisationnelle et discursive comme le lieu qui contribue à établir une logique de différenciation au fondement de l'auctorialité. Elle se situe au carrefour de disciplines en dialogue autour d'enjeux épistémologiques relatifs à la notion de création et d'œuvre, à la définition de l'art et des moyens de sa production, et celle de la figure de l'artiste. Si l'atelier acquiert le statut de *topos* dans l'imaginaire moderne occidental, cela ne doit pas nous faire oublier que ce lieu n'apparaît en tant « qu'entité distincte » ou espace « à part », qu'à partir du XVIIIe siècle, ainsi que nous y invitent Esner, Kisters et Lehmann :

> « Si, toutefois, nous admettons que l'atelier est le creuset d'une réflexion philosophique sur certains des problèmes les plus fondamentaux de l'artiste dans le monde moderne – la nature de l'objet d'art, le rôle du processus et des matériaux, la relation de l'artiste avec le monde au-delà des murs de l'atelier –, alors il doit être étudié sous diverses perspectives et sur une longue durée[cviii] » (Esner, Kisters et Lehmann, 2013, p.11)

Michel Peppiatt et Alice Bellony-Rewald (1982) identifient, dans l'histoire longue de l'atelier, trois grandes périodes depuis l'antiquité jusqu'à la période moderne. J.M. Menger propose plusieurs angles d'approche pour une « stylisation de l'histoire de l'atelier », pour laquelle est restituée sa correspondance avec Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, et Séverine Sofio (Guillouët et al., 2014). Nous les mobilisons ici pour retracer l'émergence des questions organisationnelles spatialisées qui nous préoccupent, à travers les trois grandes périodes identifiées. Il s'agit de comprendre 1) l'« amplitude des variations dans la pratique » de l'atelier, 2) les « caractéristiques physiques et fonctionnelles des ateliers », 3) leur « localisation géographique » et 4) « la part de l'atelier » dans les interactions et la sociabilité des artistes (Menger, in Guillouët et al, 2014).

La plus importante dans sa durée s'étend de l'antiquité au Moyen Âge, si l'on veut bien accepter pour l'exercice synthétique qui nous occupe ici, un tel enjambement. La figure de l'artiste y est anonyme – ou plus exactement l'expression personnelle que notre regard contemporain pourrait attendre n'a pas d'objet. C'est en tant qu'artisan que se développe le métier dans l'Europe occidentale, jusqu'au Moyen Âge : les travaux d'enluminure et de retranscription des textes sacrés sont au cœur de la vie culturelle. L'artiste prend en charge, au-delà de ces fonctions liées au sacré, des fonctions décoratives, et son espace de travail est caractéristique du travail artisanal. Il est appelé à travailler dans les églises, les monastères pour le clergé, et au sein des châteaux lorsque c'est la noblesse qui requiert son service. L'émancipation progressive des artistes vis-à-vis de l'Église rend possible leur ralliement aux guildes, à partir du XIVe siècle[31], qui peuvent être notamment celles des orfèvres, des souffleurs de verre, des imprimeurs, en fonction des villes en Europe.

31 Comme ce fut le cas d'autres professions, y compris pour les mendiants et les prostituées, soulignent Peppiatt et Bellony-Rewald, insistant ainsi sur le caractère non-extra-ordinaire du métier et des rapports institutionnels entretenus avec d'autres.

Jean-Marie Guillouët (Guillouët et al., 2014) souligne que la « révolution scripturaire » contribue à codifier et normaliser les sociétés occidentales à partir du XIIe siècle. Les structures de production qui existaient jusqu'alors s'en trouvent modifiées, et de nouvelles apparaissent (l'auteur évoque les ateliers d'enluminures et les chantiers de construction notamment). Les ateliers sont concernés par la standardisation et la division du travail dans un « *contexte corporatif et/ou confraternel contemporain qui impose ses contraintes*[32] » (Guillouët et al., 2014, p. 28), tandis qu'« *à la fin du Moyen Âge […] de nombreux ateliers-boutiques urbains prennent une dimension entrepreneuriale grandissante* ». Les guildes émergent ainsi des structures de production préexistantes, avec pour fonction la « fermeture des métiers », soit « *l'érection de barrières fiscales ou réglementaires toujours plus contraignantes et la captation de l'accès au métier par les enfants de maîtres* ». Ces nouveaux modes d'organisation s'appuient ainsi sur « le salariat et/ou la sous-traitance ». Guillouët parle ainsi de « *L'opposition voire la confrontation de la logique des métiers avec celle de l'atelier* ». Si les caractéristiques matérielles de l'atelier ne sont pas stabilisées, l'auteur retient, avec d'autres historiens de l'époque, que « *l'auctorialité collective […] est au cœur de l'analyse de cette production 'dans laquelle les voix individuelles s'intègrent harmonieusement dans la polyphonie collective'*[33] » (Guillouët et al, 2014, p.32). L'auteur pointe vers des enjeux spatiaux spécifiques : « *Des règles et des limitations spécifiques apparaissent alors (quant au nombre d'apprentis et à la durée de l'apprentissage, l'interdiction de détenir deux boutiques non contiguës en ville, la limitation de l'accaparement des matières premières…) qui visent à éviter l'émergence de monopoles locaux* » (Guillouët et al., 2014, p. 29). L'organisation du temps et de l'espace des ateliers spatialisent ainsi le processus de professionnalisation. Leur localisation invite à une conception élargie de la notion d'atelier, intégrant les loges des chantiers de construction dont les contraintes sont liées à l'approvisionnement en matières premières. Les ateliers-boutiques situés en zones urbaines « *s'implantent en obéissant à des logiques autant pratiques (locaux adaptés) ou économiques (coût et disponibilité des terrains) que sociologiques (proximité des réseaux de parentèle et de collaboration) en même temps qu'ils profitent des opportunités créées par la requalification urbaine, comme ce fut le cas du pont Notre-Dame à Paris au début du XVIe siècle* ». L'auteur précise également que les ateliers situés dans des espaces ruraux jouaient également un rôle central dans l'organisation de la production. Les sociabilités peuvent se distinguer en deux catégories : « *les sociabilités verticales du métier, celles qui lient le maître à l'apprenti ou au compagnon/salarié, et les sociabilités horizontales, celles de la parentèle et de l'association* » (p.38), voire celle entretenue avec des commanditaires, qui peuvent être favorisées par une certaine proximité géographique. Dans les deux cas, l'apprentissage est l'élément central des dynamiques sociales de l'atelier médiéval :

> « L'atelier est en effet d'abord le lieu de l'apprentissage pour la plupart des artistes et artisans médiévaux qui commencent par y être apprentis ; il est tout autant le lieu du perfectionnement et de l'émulation concurrentielle, notamment pour les grandes loges de chantiers qui constituent de véritables carrefours

32 Tomasi (2010), Monumenti d'arvorio : i dossali degli Embriachi e i loro commitenti, p. 369. Guillouët ajoute : « *Voir notamment le chapitre « tipologie, modi di produzione, stile », p. 173-232.2010 »*. cité n. 18. En lien,

33 Michele Tomasi, Monumenti d'arvorio : i dossali degli Embriachi e i loro commitenti, Pise, 2010.p. 369

> artistiques et artisanaux tout au long du Moyen Âge. Au sein de l'atelier se nouent des liens professionnels qui jouent un rôle essentiel dans la diffusion des formes, parfois renforcées par des solidarités familiales et/ou ethniques » (Guillouët et al., 2014, p. 38)

La guilde se divise en trois classes (Kelly, 1974) : les maîtres occupent une position dominante, seuls autorisés à acheter les matières premières et à vendre les œuvres. Viennent ensuite les journaliers ou assistants, dont les compétences sont reconnues, qui reçoivent un salaire du maître, et parfois le logis. Les apprentis, enfin, exécutent les tâches les moins complexes, ils sont formés et pris en charge par les maîtres ou les journaliers à qui ils donnent leur service, jusqu'à ce qu'ils deviennent eux-mêmes assistants. La transmission repose ainsi sur un système de compagnonnage, et l'atelier est l'un des espaces privilégié de ce partage. La construction d'un tel espace est régulé par les guildes qui en autorisent l'ouverture par un artiste autonome après avoir évalué sa compétence sur le fondement d'un chef-d'œuvre. Elles décident de la nature des travaux effectués mais aussi des outils et techniques à utiliser, ainsi que des règles à appliquer au sein de l'atelier[34].

L'évolution des rapports de pouvoir dans l'Europe du XVe au XVIIe siècle remettra progressivement en cause le cadrage des guildes, aboutissant à leur disparition. Il importe de restituer les principaux mouvements sociaux et théoriques qui en sont la cause, afin de comprendre l'émergence de la figure de l'artiste professionnel telle que nous la connaissons aujourd'hui, et de son atelier.

Les relations qu'entretiennent les artistes avec les puissants royaumes qui se structurent durant le Moyen Âge, renforcent progressivement leur respectabilité sociale. Celle-ci assoie leur volonté de s'émanciper progressivement du système des guildes, amorçant une autonomie du champ artistique vis-à-vis de l'artisanat et de ses institutions. L'histoire de l'art, du point de vue de la professionnalisation des artistes, tend ainsi à résumer en un mouvement l'émergence des artistes dits de la Renaissance : « de la fonction à l'autonomie » (Barker, 2012). Ce mouvement décrit la mobilisation des peintres florentins pour se distinguer des artisans, et s'autonomiser du pouvoir des guildes. Les fondements théoriques de cette revendication empruntent en particulier aux philosophies de l'homme qui se déploient alors, toujours en Italie et en particulier à Florence, et qui seront ensuite traduites dans la notion d'humanisme. Trois mouvements intellectuels se déploient de 1350 à 1520 : l'Humanisme, le Platonicisme, et l'Aristotélisme (Kristeller, 1947). Il convient de convoquer ici les mobiles théoriques de ces trois mouvements intellectuels pour comprendre comment ils ont été intégrés aux stratégies intellectuelles et discursives de la professionnalisation de l'artiste.

---

34 Moulin (1983) précise pour le cas français : « *C'est en 1391 que le processus de différenciation des métiers a abouti à l'organisation, à Paris, de la corporation des « peintres et tailleurs d'images » ou Communauté détenant le monopole de l'exercice du métier et le privilège exclusif de tenir boutique. L'accès à la profession est réglementé : contrat d'apprentissage (cinq ans), stage de compagnon (quatre ans), confection du chef-d'œuvre grâce auquel le compagnon est maître. La concurrence entre les maîtres est contrôlée par les représentants de la corporation. Les corporations d'artistes-artisans, à Paris et en province, reçoivent, pour l'essentiel, leurs commandes de l'Église. L'organisation de la Communauté est déjà l'amorce d'une décadence. Routinisée, malthusienne, xénophobe, elle n'a été capable de résister ni à l'accroissement démographique, ni à une nouvelle conception de l'artiste, issue de l'humanisme et des cours italiennes*. » (p. 390)

3.1.2. L'HÉRITAGE ÉPISTÉMOLOGIQUE DES (NON)-LIEUX DU SAVOIR

Dans les cultures occidentales, l'entretien de l'héritage épistémologique de la Grèce antique identifie l'authenticité de la recherche intellectuelle et artistique à l'isolement et la solitude (Shapin, 1991). Cette tradition épistémologique s'incarne dans la figure archétypale du philosophe solitaire antique, rejoint par les prophètes et les grandes figures qui peuplent les récits des trois grandes religions monothéistes révélées. Celles-ci postulent l'isolement du protagoniste humain pour permettre une relation intime à Dieu (Moïse, Mohammed, etc.). Si l'isolement et la solitude constituent les gages d'authenticité qui cadrent la quête de vérité, c'est par effet de distinction d'un point de vue ontologique et méthodologique avec les mondanités. La vérité, comprise comme une connaissance dévoilée, a pour caractéristique de transcender l'appartenance mondaine de la personne qui mène la quête. Émerge de cette conception philosophique le principe d'une épistémologie héroïque attachée à une figure masculine conquérante, en quête d'une vérité transcendantale. L'atelier d'étude (l'apparition du *studiollo* italien notamment) a pour fonction d'autoriser matériellement l'évènement de cette transcendance, en assurant l'isolement du philosophe ou de l'artiste.

La Renaissance a fait l'objet de nombreux travaux historiques et historiographiques, incluant jusqu'à la contestation même de la période, discutant la pertinence de son périmètre géographique au-delà de l'Italie du Nord, etc. Nous proposons simplement ici de restituer les éléments qui, dans les traditions philosophiques italiennes qui ont forgé les Humanités et les humanistes, ont été remobilisés au XIXe pour former ce que nous appelons aujourd'hui l'humanisme. Dans les replis de cette transmission philosophique se loge des transformations épistémologiques qui informent les évolutions de l'atelier et du métier d'artiste de manière particulièrement prégnante.

Kristeller indique que le courant intellectuel humaniste italien était avant tout préoccupé, à la fin du XIVe siècle, par l'étude et l'imitation des classiques de la littérature grecque et latine. Il s'agissait avant tout d'un mouvement culturel, littéraire et d'éducation dont l'une des figures majeures est Pétrarque – comprenant les disciplines telles que la grammaire, l'éloquence, la poésie, l'histoire et la philosophie morale (Kristeller, 1947, p.95). Il s'impose dans les universités et dans l'enseignement secondaire. Les humanistes se forgent également des carrières reconnues d'écrivains indépendants, souvent comme secrétaires des princes ou des villes. Une troisième voie, à côté de celle de professeur ou de plume, était celle de l'amateur noble et/ou riche qui prend part aux débats intellectuels, tout en poursuivant des activités politiques et en conduisant ses affaires. Si l'influence des humanistes est particulièrement importante du fait des positions sociales occupée, elle est limitée à la philosophie et la rhétorique et co-existe à côté de la scolastique moyenâgeuse. Elle exerce toutefois une influence externe sur les autres disciplines en imposant de nouveaux standards littéraires, historiques et esthétiques, et en remettant sur le devant de la scène intellectuelle les référents grecs et latins de la perfection. Les humanistes forgent ainsi eux-mêmes l'idée de renaissance. Les « humanités » organisent des études qui ont pour objectif l'éducation d'un humain « souhaitable », dont il s'agit d'assurer la dignité. L'être humain et son esprit sont « *le véritable critère de l'importance intellectuelle* » (Kristeller, 1947, p.97). En référence aux philosophes antiques, et pour se pencher sur leurs œuvres, les humanistes valorisent une pratique intellectuelle relativement isolée et solitaire. Les apports de la renaissance

platonicienne et de l'aristotélisme insistent également – pour le premier – sur la place médiane qu'occupe l'âme humaine, qui tend à la fois vers Dieu et vers le corps, vers l'intelligible et la corporéité, emprunte d'une forme d'éternité tout en étant engagée dans le temps (p.100). Les humains peuvent déterminer de manière libre leur place dans le monde par l'effet de leur volonté qui siège dans leur âme. S'il n'est pas interdit de s'engager dans des activités physiques, le platonisme insiste toutefois sur l'importance de la contemplation qui permet de se rapprocher de quitter le monde matériel et, par la force de l'esprit, de se rapprocher de Dieu[35] : « *La place centrale dans l'univers et l'immortalité de l'âme sont des privilèges auxquels tout être humain a potentiellement part, mais leur signification réelle dépend de l'effort individuel et solitaire de chaque personne et de sa part dans la vie contemplative*[cix] » (Kristeller, 1947, p.102)

Les effets de cadrage philosophiques de la Renaissance autorisent toutefois, dans leur organisation matérielle et institutionnelle, des façons de faire bien plus ambivalentes que l'approche symbolique et les récits de l'isolement ne le laissent croire. Pour Finicio, l'amitié participe de la quête de sens et est accompagnée par Dieu. Pour l'auteur, la dignité repose sur les amitiés inter-individuelles, que fonde « *la conscience d'une solidarité entre tous les hommes qui impose à chacun des obligations morales et intellectuelles précises*[cx] » (Kristeller, 1947, p.103). Cet héritage ambivalent, entre isolement et lien humain universel, est ainsi l'objet de recompositions régulières. Il se traduit par une tension entre l'isolement individuel nécessaire à la recherche et la discussion collective des résultats. En outre, les conceptions philosophiques grecques et romaines affirmaient la sociabilité comme posture naturelle pour les humains. La participation à la vie collective était considérée comme déterminante, et souhaitable, voir indispensable. C'est *à partir* de cette sociabilité qu'était évalué le retrait éventuel de la « vie active » au service d'une quête philosophique. La posture de la contemplation isolée était considérée avec ambiguïté en tant que position sociale qui contrevient en partie la nature humaine, mais qui participe d'une tentative d'accéder à la pureté divine, ou à sa vérité. Elle était donc porteuse d'une certaine culpabilité. L'héritage grec et romain est progressivement remanié au profit d'une polarisation accrue qui isole plus radicalement les lieux de connaissance de la société civile. Cette radicalité, du point de vue la légitimité attribuée à l'isolement, caractérise le christianisme primitif et l'ère médiévale. La société chrétienne primitive insiste en particulier sur le contraste entre la cité de dieu et celle des hommes, ce qui se traduit en Europe par l'entretien d'institutions permettant aux individus de choisir leur participation à l'une ou l'autre forme de vie, qui coexistent ainsi dans la société. Or, les institutions consacrées à la vie chrétienne sont le lieu des productions intellectuelles, et notamment artistiques, parmi les plus influentes de ces époques. Ces institutions, éminemment collectives du point de vue de leur mode d'organisation et de leur fonctionnement, sont conçues comme le lieu idéal de la quête intellectuelle sacrée en ce qu'elles sont isolées du monde. Une tradition iconographique apparaît pour illustrer la radicalité d'un isolement idéalisé par une mystification des environnements « alternatifs » : le désert et la nature sauvage deviennent les *topos* d'une représentation de l'intellectuel chrétien

35 Pour Marisilo Finico, qui fonde l'Académie de Florence, l'effort de contemplation sera récompensé dans la vie d'après, car elle est rarement atteinte dans celle mortelle. L'immortalité de l'âme est donc un élément clef de l'édifice philosophique – et pose la question du sens de la vie humaine, mortelle et après la mort (p.102).

éprouvant l'authenticité de sa démarche (Shapin, 1991). Cette imaginaire contraste nettement avec la réalité collective de l'organisation fondamentalement collective de la production artistique de l'époque.

Le bas Moyen Âge et la Renaissance marquent le retour à une lecture plus ambivalente et moins radicale des conceptions grecques et romaines de la solitude philosophique et sainte. Pour l'illustrer, Shapin (1991) souligne que l'une des citations les plus usitées d'une épigramme d'Aristote dispose que l'homme qui vit seul est « *soit un saint, soit un sauvage, soit un dieu soit une bête* ». Néanmoins, les institutions chrétiennes distinctes maintiennent et affirment leur séparation durant cette période. De plus, la revendication de la figure de l'artiste comme maître, et l'organisation solitaire de son travail intellectuel à partir de la Renaissance, constitue une rupture majeure et un point déterminant dans notre conception du triptyque artiste-œuvre-atelier.

Shapin souligne ainsi l'émergence de deux répertoires liés à la production intellectuelle. Le premier postule qu'aucun homme, fût-il prédisposé à la recherche intellectuelle, ne saurait s'isoler de la société civile. La séparation d'avec la vie sociale étant contre nature et égoïste, elle rend la personne sujette à la corruption (morale). Le second répertoire affirme au contraire qu'une relative solitude est indispensable à l'aventure intellectuelle. Les rapports entre ces deux répertoires se recomposent au XVIe et XVIIe afin de relier la notion de vie heureuse et vertueuse à ces deux pôles. La figure du chercheur (sacré ou séculier) est ainsi progressivement consolidée et acceptée comme étant située hors de la vie sociale : l'isolement relève d'une nécessité pratique. Mais les correspondances géographiques de cet isolement se multiplient et rendent possible des trajectoires diverses : le monastère, le collège, le jardin, l'observatoire, le laboratoire, etc.

La figure du savant se distingue par contraste de celle du « *gentleman* », l'homme mondain investit dans la vie civile et ses salons, ses cours, théâtres, tavernes, etc. C'est bien cette distinction que mobilise le maître italien Leonardo dans ses notes. L'étude et le monde sont deux lieux opposés dans leur fonction mais reliés par une circulation possible de l'un à l'autre. S'il était admis que la vie recluse était impropre au citoyen, dont la figure se caractérise par ses responsabilités dans la vie civile, à l'inverse le lieu idéal pour la pratique intellectuelle est resté l'objet de nombreux débats jusqu'au XVIII^{e} siècle.

Les travaux d'Alpers (1987, 1990) sur Rembrandt permettent d'éclairer le renversement paradoxal qui s'opère dans les pratiques de recherche artistique qui ont pour fonction de recomposer l'atelier en lieu « clos ». Le rapport du peintre au monde se reconfigure dès lors que l'exercice de son travail est assigné l'atelier : il s'agit que le lieu puisse désormais accueillir le monde qui fera l'objet du travail de l'artiste, puisque l'artiste ne se situe plus dans le monde pour exercer. Alpers souligne ainsi que l'atelier devient « *un lieu propice à la production d'images d'un certain type* » :

> « Il n'est nul besoin d'un effort particulier d'imagination à un artiste de tradition occidentale pour comprendre que poser [en tant que modèle pour le peintre] c'est jouer un rôle. Mais voir le monde de la même façon semble être une extension particulière de cette conception de l'acte de poser, voire une contraction destinée le faire entrer dans l'atelier. Au XVIIe siècle la peinture est affaire d'atelier, presque toute œuvre alors est produite en ce lieu. Cela n'est pas nouveau mais est

> cette époque que les artistes font de la relation entre le peintre et son modèle dans un espace clos un sujet artistique. » (Alpers, 1987, p.16)

L'activité artistique retenue dans l'atelier est propice à l'exercice d'un contrôle resserré du maître sur les conditions de production : la méthode évolue avec l'espace de l'atelier. L'individualité moderne de l'artiste qu'évoque Alpers à propos de Rembrandt est en jeu et émergera en partie de cette évolution. L'autrice éclaire la façon dont la dynamique de professionnalisation imprime le style du peintre. Elle rappelle que le mécénat permet aux artistes de se libérer en partie du pouvoir des guildes. Considérant, avec les sociologues et les historiens de l'art de l'époque, la professionnalisation comme « *l'établissement de liens particuliers entre les membres un métier et leurs clients* » (Alpers, 1987, p.19), elle souligne la façon dont « *l'artiste [est] un praticien qui appartient à sa maison ou du moins quelqu'un qui s'identifie socialement à ses clients* » (Alpers, 1987, p.19).

> « C'est dans atelier où il travaillait et tenait son commerce d'art qu'il fit entrer le monde. Par sa nature même le style de Rembrandt est le produit de l'atelier. Bien que ses ambitions eussent égalé celles de n'importe quel autre artiste de son temps c'est dans ce cadre qu'elles se manifestèrent plus particulièrement. Il a trouvé le moyen de se figurer l'existence réelle ou du moins de la représenter comme s'il agissait une réalité d'atelier.[…] C'est ce monde de l'atelier qui produit cet effet de singularité, d'individualité, d'intériorité, propre à ses œuvres. Ses modes de création picturale de vente et d'affirmation de soi se confondent dans les activités de l'atelier. Se retirer du monde pour régner et le plaisir mêlé d'horreur de découvrir que la seule chose sur laquelle on règne est le soi est un thème classique en Occident depuis le *Prospero* de Shakespeare en son île jusqu'à Monet dans son jardin. Le XIXe siècle avait vu en lui le seul artiste à avoir pressenti avec une certaine justesse la condition humaine individuelle. J'exprimerai cette idée de façon différente en termes plus provocateurs en disant que Rembrandt ne fut pas inventeur mais bien un des créateurs de cette individualité. Ses dernières œuvres sont devenues une pierre de touche pour ce que la culture Europe occidentale considère depuis son époque comme unicité irréductible de l'individu. » (Alpers, 1987, p. 7-22)

La plupart des ateliers d'artistes de la Renaissance étaient ouverts à la circulation (des assistants, des membres de la famille, d'éventuels acheteurs, entre autres), soulignent Peppiat & Bellony-Rewald. Ils étaient considérés comme « partie-prenante du flot de la vie »[cxi] (1982, p.3). Le cas de Rembrandt illustre la façon dont la gestion de l'ouverture/fermeture de l'atelier permet à l'artiste de discriminer les sujets de son travail et précisément, de les assujettir à deux espaces : celui de l'atelier, et de celui de la toile par sa main.

Pour autant, la persistance, dans les cultures occidentales, de la figure de l'ermite contribue à la perpétuation du mythe d'une connaissance universelle et empirique sans lieu, et sans attache. Shapin (1991) souligne ainsi : le lieu commun de la production des savoirs n'est nulle part[36]. Cette neutralité géographique (et donc sociale et politique) est le symbole d'une

36 Shapin (1991) souligne que cette stratégie discursive et cette posture de distinction imposent une difficulté particulière à l'identification et la compréhension de l'espace ou du lieu social de la connaissance : « *If we*

défiance vis-à-vis de la société qui, du point de vue de l'ermite, fonctionne « *à l'encontre de la constitution d'une connaissance honnête. Ses conventions, ses coutumes, ses structures d'autorité, ses intérêts et ses exigences se combinent et compromettent l'intégrité de la connaissance* »[cxii] (Shapin, 1991, p.209). C'est là le propre de la dimension empirique, souligne Shapin :

> « " Si le modèle d'élaboration de la connaissance authentique place un individu isolé en contact direct avec la réalité, alors tout ce que la société peut faire pour une connaissance adéquate est de s'en retirer. […] (La structure utilisée collectivement par les créateurs de connaissances pour garantir et évaluer leurs produits n'est pas du tout considérée comme une 'société' : il s'agit simplement d'arrangements qui aident au maximum et interfèrent au minimum avec le fonctionnement des esprits individuels. La société est ce qui se passe en dehors de la vie de l'esprit). Se trouver n'importe où dans la société, c'est être mal placé pour une connaissance d'ordre global[cxiii] [37] » (Shapin, 1991, p. 209)

Paradoxalement, l'ermite est voué à trahir sa position en entrant en contact avec la société pour lui transmettre ses vues, en s'adressant à un public et en discutant les sujets qui le concernent. Alpers insiste dans ses travaux sur le retranchement de Rembrandt hors des exigences de la cour, et sur la poursuite d'une quête esthétique qui lui est propre mais qu'il impose sur le marché de l'art. Pour autant, Rembrandt s'inscrit dans une quête esthétique attenante à la conception d'une science qui révèle la vérité : « *nous croyons Rembrandt fidèle à l'être supérieur de ses modèles, à quelque chose qui est en eux, qu'il découvre et révèle* » (Alpers 1987, p.22). L'avènement du maître artiste ne se traduit pas par la multiplication de repères isolés d'artistes. L'atelier est réorganisé en tant qu'espace garant de l'authenticité des productions et comme espace privilégié d'enseignement qui établit un lien de filiation avec les apprentis. Les ateliers et les artistes se relient entre eux par l'effet d'une professionnalisation émergente. Ils se relient au monde par les effets de circulation des marchands, de la famille, entre autres, mais aussi en participant, au regard de la science, à un mouvement de production de connaissance spécifiquement artistiques. L'atelier apparaît ainsi l'espace privilégié de la révélation artistique sous l'effet d'une épistémologie empreinte des considérations humanistes. Il est tout autant multiple que chaque atelier est construit par les socialités qui lui sont propres.

---

find it difficult to point to the social place of knowledge, it is partly because we inherit the historical legacy of so much testimony that the producers of our most valued knowledge are not in the society. At the point of securing their knowledge, they are said to be outside the society to which they mundanely belong. And when they are being most authentically intellectual agents, they are said to be most purely alone. The social place of knowledge is nowhere. » (p.192)

37 Shapin s'en réfère dans cette citation aux travaux critiques qui tentent de remettre en question cette distinction et qui éclairent à la fois les processus de production locaux mais également les efforts nécessaires, toujours localement, pour entretenir les environnements indispensables au spectacle de la démonstration scientifique universelle (citant notament Latour, Bloor).

3.1.3. L'ATELIER MYTHIQUE, REFUGE DE LA RECHERCHE ARTISTIQUE SAVANTE

La reconnaissance grandissante de la figure de l'artiste, et en particulier du maître, survient avec l'affirmation de sa formation professionnelle. Celle-ci devient l'enjeu d'une organisation nouvelle, en lien avec l'émergence de l'éducation humaniste. Progressivement, l'artiste s'attache des attributs qui le distinguent de l'artisan et le rapprochent de l'homme du monde en organisation son accès à l'éducation pluridisciplinaire. Ainsi rapporte le peintre et théoricien Cennino Cennini :

> « 'Sachez que ce travail, dit-il en parlant de la peinture dans son Manuel de l'artisan, est vraiment celui d'un gentilhomme et qu'il peut être pratiqué en étant vêtu de velours. Votre vie doit être réglée comme si vous étudiiez la théologie, la philosophie ou d'autres sciences', exhorte Cennini à ses collègues artistes. Des conseils aussi dignes n'auraient guère été prodigués à des hommes considérés comme de simples artisans[cxiv]. » (Peppiatt et Bellony-Rewald, 1982, p.10)

Les cours italiennes ont été moteurs dans la recomposition du système institutionnel de l'art en Europe, qui opère une transition de l'organisation corporatiste en guilde à l'organisation académique, avec l'émergence modeste d'un marché. L'artiste s'anoblit dans les cours des souverains, la conception de sa pratique et son espace sont recadrés par la philosophie humaniste qui rapproche l'artiste du philosophe et du poète en le faisant bénéficier de la dignité des arts libéraux, et la dimension d'enseignement est valorisée. Les académies fondées par les artistes structurent la professionnalisation sur un modèle progressivement bureaucratique (Moulin, 1983). L'académie est constituée de spécialistes qui se répartissent selon un principe hiérarchique. Elle délivre finalement des formations et des diplômes, sur le fondement d'évaluation et de critères maîtrisés par l'institution elle-même, régit par les pairs.

Ce tournant majeur se consolide au cours de la Renaissance : l'artiste devient la figure d'un intellectuel engagé dans l'apprentissage et la recherche, avant que d'être un artisan engagé dans la pratique. S'il doit poursuivre l'effort de parfaire sa technique, le travail manuel est toutefois relégué au second plan dans la stratégie discursive qui sous-tend la professionnalisation. L'anatomie, les mathématiques, la perspective, l'histoire, la poésie, entre progressivement dans le curriculum souhaité. Ainsi, les académies italiennes puis européennes sont fondées à la Renaissance pour encourager les échanges entre artistes en même temps que leur garantir une formation solide, défendre la noblesse des arts et la position sociale de l'artiste. Le système des ateliers collectifs de production hérité du Moyen Âge se poursuivent cependant jusqu'à une période avancée de la Renaissance.

Le champ des arts se structure ainsi progressivement comme un espace social autonome. Les maîtres italiens Léonardo et Michelangelo ont exercé une influence particulière, du fait de leur renommée, sur l'évolution de la classification des arts et sur l'évolution de la position de l'artiste. Ce qui se joue, en plus de la question de l'atelier, c'est un découpage des pratiques. Un effort de mise en correspondance de l'espace de l'atelier avec des pratiques artistiques illustre la façon dont la discrimination entre ces dernières participe de la construction du premier. Il s'agit d'isoler l'espace artistique de celui l'artisanat en désignant les pratiques désirables et indésirables qui se font (et qui forgent) à l'atelier. Les maîtres aspirent à « *conférer à la formation artistique une dimension de savoir (imitation des anciens et*

introduction des disciplines scientifiques les plus modernes » (Moulin, 1983). Les disciplines artistiques sont qualifiées par les maîtres du point de vue de leur fonction philosophique et technique au service de la *mimésis*. La notion est héritée de la dramaturgie grecque : bien plus qu'une imitation, il s'agit d'une pratique de médiation, « un opérateur de mise en relation », un exercice d'interprétation (Ossman, 1998[38]). L'intervention de l'artiste se loge entre les spectateurs et le monde, sa pratique artistique faisant œuvre de médiation. Dans ce contexte, l'aventure de Michelangelo peignant seul le chef d'œuvre de la Chapelle Sixtine est retracé comme le récit dramatique d'un homme dévoué à son labeur artistique et divin[39]. La figure du génie seul face à son œuvre naît notamment à travers ce récit (Peppiatt et Bellony-Rewald, 1982). C'est à l'aune de cette position inédite (de l'œuvre et de l'artiste) qu'une proto-classification des disciplines émerge depuis les réflexions des premiers maîtres.

Le triptyque artiste-œuvre-atelier se consolide sous l'influence d'une dynamique qui favorise une conception individualisée de l'artiste et de l'œuvre :

> « L'artiste n'est plus un artisan, mais un créateur, une sorte d'*alter deus* soustrait aux normes communes ; la représentation charismatique de l'artiste qui a cours tant chez les artistes que dans leur public se conjugue avec une image aristocratique de l'œuvre d'art, unique et irremplaçable. Nous sommes là au point de départ des idées modernes sur le créateur et l'objet de création (Chastel 1954 et 1959 ; Blunt 1966) » (Moulin, 1983, 390)

Leonardo, entre autres, recommande dans ses notes que l'atelier constitue un lieu de retrait et d'isolement de l'artiste. Le rapprochement entre l'étude et la recherche artistique s'explicite à mesure que les maîtres revendiquent ce travail intellectuel comme l'élément central de leur pratique. Entre la réalité des pratiques collectives en atelier et le fantasme d'une vie recluse dédiée à l'étude, une nouvelle conception des arts et de l'artiste trouve à s'élaborer. La tension entre isolement et vie collective n'est pas d'un seul tenant. Rappelons que les ateliers du Moyen Âge étaient collectifs mais isolés. Ce qui se joue dans le processus de professionnalisation ici décrit, c'est la superposition de l'isolement du lieu à la solitude de l'artiste – ou la mise en correspondance de deux formes de ruptures spatiales, l'une explicitement « intellectuelle » et l'autre mondaine et sociale. Un écart s'institue ainsi dès les prémisses de l'autonomie de l'art et de l'artiste, entre l'idéal d'un isolement lié à la recherche et à l'étude, et la réalité matérielle des ateliers de production et de recherche pratique. Dans

38 Ossman (1998) restitue en introduction de son article la définition de mimesis, dont la richesse étymologique illustre la complexité des débats philosophiques qui ont entouré la notion : « Mimesis : n. f. emprunte (1765) au grec *mimesis*, du verbe *mimeisthai*, derive de mimos ; les équivalents latins, *imatio* et *imitari* (imitation et imiter) sont rattachés a imago (image, ombre, apparence trompeuse), lui-même employé pour le grec eikon mais aussi pour *phantasma*. Aussi bien, l'emploi en français d'imitation pour rendre mimesis (courant du xvne au xxe s.) engendre-t-il maints contresens, mimesis chez Aristote désignant la manifestation sensible des caractères cachés de l'homme… c'est-à-dire une expression, ou une représentation, non une imitation. Ainsi, les sons de la musique sont des *mimemata* et non pas les images ressemblantes et *imitées* que sont les « signes » (*semeia*). Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, Paris, 1992, p. 1245 »

39 L'histoire insiste sur le fait que le maître ait, pour l'exécution de cette commande, renvoyé tous ses assistants ; il est réputé avoir travaillé jours et nuits sur son chef-d'œuvre.

cet écart s'agrègent les spécificités qui composeront la figure moderne de l'artiste, et l'archétype de l'atelier « à la fois réel et représenté[40] » (Alpers, 1987).

L'atelier est également progressivement isolé de l'espace domestique. À l'appui du cas de Rembrandt, Alpers rappelle l'unité de lieu qui a précédé à l'autonomisation de l'atelier. A mesure de son autonomisation, l'espace a été réorganisé par le métier sous la houlette d'une dynamique collective de professionnalisation et de sa mise en scène :

> « On pourrait poursuivre l'étude sur ce point [Rembrandt organisant son métier de peintre] en considérant l'atelier comme espace à la fois réel et représenté. C'était une pratique commune en Hollande que de ne pas séparer art de la vie domestique. L'atelier (Schilderkamer) était une des pièces de la demeure de l'artiste où souvent il se représentait à l'œuvre. Souvent aussi il aimait se peindre avec sa femme et ses enfants, en famille. En autres termes, l'art était une production domestique et donc représenté comme telle. Nous savons que Rembrandt maintint une coupure entre son atelier et la sphère domestique. On raconte qu'il utilisait des cloisons pour créer des cellules indépendantes dans lesquelles ses élèves et ses collaborateurs pouvaient travailler seuls. Bien que le but recherché ait pu être d'assurer à chaque peintre une certaine intimité, en procédant ainsi Rembrandt définissait atelier comme un espace distinct du foyer. […] La formation dispensée dans l'atelier de Rembrandt et les pratiques qui avaient cours étaient inhabituelles. Dessins, peintures et témoignages verbaux sur les activités de son atelier nous apportent la preuve que Rembrandt prenait au pied de la lettre l'injonction faite à l'artiste de jouer son propre rôle dans sa création. Il semble que ses collaborateurs aient constitué comme une compagnie d'acteurs prêts à poser les uns pour les autres. » (Alpers, 1987, p.10-11)

La notion d'originalité apparaît également pour offrir un nouveau fondement à la valeur de l'œuvre sur un marché de l'art qui prendra progressivement le relais des commandes des Princes et des Églises. Les artistes commencent à prendre l'initiative de la production, puis cherchent à vendre leur œuvre auprès d'un public qu'ils doivent constituer. Dans ce contexte, alors que le travail de production est effectué collectivement dans l'atelier des maîtres, l'originalité de l'œuvre repose que les études préliminaires produites par le maître. L'exécution peut-être laissée au travail des assistants[41]. L'enjeu de professionnalisation se

40 Peppiatt et Bellony-Rewald (1982) concluent ainsi : « *How far this small, peacefull room with the artist persuing his studies undisturbed, differs from the large, noisy, crowded bottegal in Leonardo's note, the modern artist and the modern studio are born*. »

41 Voir en particulier les descriptions de l'atelier de Rubens (1577 – 1640) par Peppiatt et Bellony-Rewald (1982), Rembrandt (1606 – 1669) par Alpers (1987, 1990) : « *L'histoire de l'art est peut-être trop longtemps et de façon trop exclusive intéressée aux questions de signification alors que dans le cas de Rembrandt il serait bon de délaisser la question du sens au bénéfice de celle de la création. Rembrandt n'a-t-il pas très tôt cherché à attirer l'attention sur le caractère souvent laborieux de son travail de la peinture. Il mettait ainsi accent sur acte inventif en tant que pratique, il semble alors tout fait justifié de se demander ce qu'une telle pratique implique. […] Examinons l'un des aspects de la production de Rembrandt son atelier en tant que lieu de travail, lieu d'enseignement et centre affaires.[…] A la représentation communément acceptée un Rembrandt qui aurait choisi la noble voie de la peinture d'histoire, il nous faut présent ajouter celle de l'homme qui choisit aussi de vivre existence un atelier très actif. […] Loin être considéré comme un créateur isolé Rembrandt appartient aujourd'hui un vaste groupe (artistes, élèves, collaborateurs, imitateurs) dont on*

situe à l'intersection entre les capacités de création de l'artiste, et ses capacités de gestion de l'atelier en tant qu'espace de production et de (dé)monstration.

> « Au cours des décennies qui nous intéressent [la seconde moitié du XVIIe siècle], un des sujets majeurs de préoccupation des artistes hollandais était le problème de leur statut professionnel. Un aspect de la professionnalisation d'une vocation est l'établissement de liens entre ceux qui la partagent la revendication un savoir-faire commun et affirmation de critères de compétence. Les académies de types variés étaient le moyen par lequel les artistes de la Renaissance parvenaient au stade de la professionnalisation. » (Alpers, 1987, p.17)

Alpers distingue les artistes qui sont tels des « courtisans cultivés » selon les termes de Vasari, d'un Rembrandt qui obéit « *aux exigences de l'atelier et non à celles d'un souverain*. » Pour préserver son indépendance vis-à-vis du mécénat, le peintre développe le rôle et les fonctions d'un « *entrepreneur s'efforçant de créer un marché pour des œuvres caractéristiques par la manière et la technique*[42] ».

L'artiste adapte ainsi les fonctions de l'atelier aux transitions sociales et professionnelles que connaît son métier. L'atelier devient « *lieu de travail, lieu d'enseignement et centre affaires* » (Alpers, 1987, p.5), mais incarne en même temps l'idéal d'un lieu de retraite intellectuelle et spirituelle, propice à l'étude individuelle.

Il est à noter que la littérature anglo-saxonne insiste sur la continuité étymologique entre le « *studio* » et « l'étude » (Kelly, 1974 ; Peppiatt et Bellony-Rewald, 1982 ; Fraser, 2016). Cette continuité trouve ses racines dans les pratiques monacales du Moyen Âge, alors que les scribes et les enlumineurs occupent une place centrale dans la vie artistique, orchestrée par les églises et monastères. Leur atelier se nomme alors *scriptora*, et c'est là que s'échangent les connaissances et savoirs nécessaires à leur pratique, qui deviendront ensuite les *bottega*, et le *studiolo* en Italie et en Espagne. Pascal Griener (2014) retrace l'histoire du terme d'atelier qui recouvre une notion difficile à traduire, tant elle est chargée d'un imaginaire propre à l'originalité des cultures. L'auteur analyse le rétrécissement et l'appauvrissement sémantique du terme d'atelier – qui désigne à l'origine l'espace où « déposer, vendre, fabriquer ». L'histoire de l'art tend à rabattre l'usage sur son symbole moderne, « *ne considérant dans une pratique collective que l'exécution d'une volonté unique, ou qu'une juxtaposition de manières individuelles, prêtes à conquérir leur autonomie* » (Griener, 2014, p.13)[43]. Sous l'influence

lui a longtemps attribué à tort certaines œuvres » (Alpers, 1987).

42 Et pour Alpers, cela se traduit dans le style du peintre : « *Mais ce qui différencie Rembrandt est que loin de se conformer au style de vie de ses clients, ce que fit Ter Borch comme le montre son auto-portrait, il veillera sur la fin ce que ce soit ses clients eux-mêmes qui se plient aux pratiques de son atelier. Non seulement ses œuvres nient l'intérêt économique que ces gens représentent pour lui mais de surcroît il recompose ceux qui posent devant lui selon sa propre image. […] Ces gens qui posent pour qu'il fasse leur portrait sont traités exactement comme ses modèles : ils laissent derrière eux à l'extérieur de l'atelier leur statut social et subissent une transformation. Bien qu'ils paient Rembrandt pour ses services, il les considère comme ses modèles est-à-dire qu'il les traite comme il se traite lui-même* » (Alpers, 1987, p.22).

43 L'auteur prend le parti d'une histoire longue pour éclairer la richesse tant du terme que des pratiques. Les origines antiques, grecque et latine, du terme identifient l'atelier en tant qu'espace de travail et de production, collectif ou individuel, de stockage et d'échange marchand. À la Renaissance, l'activité marchande et productive de la *bottega* (qui désigne un magasin, un dépôt et un lieu de production) seront

des académies italiennes, l'évolution profonde des représentations emporte des modifications sémantiques qui aboutiront au terme de *studio*, la notion d'étude et l'académie remplaçant le terme d'atelier. Le métier d'artiste s'établit dans les loges de la modernité. L'adaptabilité dont devaient faire preuve les praticiens du Moyen Âge (entre les tâches dédiées au sacré et celles liées à la décoration mondaine) est abandonnée au profit d'une spécialisation par voie de professionnalisation qui s'incarne dans un statut nouveau d'académicien. L'atelier traduit pratiquement et symboliquement ces transitions liées aux ré-organisations du métier. Si l'atelier imaginé est décrit tel un espace isolé et refuge de l'artiste, la réalité de l'atelier collectif perdure. Mais elle est désormais orchestrée autour de l'individualité du maître et de l'authenticité de sa démarche. Sous l'influence du *connoisseurship* ou du regard amateur, le travail collectif se discipline autour de la figure de l'artiste et de ses « filiations » :

> « Ce mouvement triomphe au XVIIe siècle, lorsque la conceptualisation de l'atelier devient l'enjeu d'un *connoisseurship* en plein développement. Dans sa *Galleria portatile*, le père Sebastiano Resta compare le rapport entre les artistes d'une même école à une généalogie sur le modèle nobiliaire. Au terme de cette généalogie, la *maniera*, écriture personnelle de chaque artiste, se forme lentement chez un maître, puis chez ses disciples, qui sont comme les fils d'une même souche héréditaire. Chacun de ces héritiers définit peu à peu sa personnalité stylistique ; cette dernière s'affermit et se détache lorsque l'apprenti quitte l'atelier du maître. Une parenté les rattache qui évoque celle du sang – mais, pas plus qu'elle, celle-ci n'exclut les différences de caractère, bien au contraire. L'idéologie qui préside au *connoisseurship* recherche, de manière obsessionnelle, à reconnaître l'œuvre de mains individuelles dans l'atelier collectif ; ce dernier n'est plus alors compris, potentiellement, que comme une réunion d'individus en attente d'individuation. Le travail collectif, mené par une équipe hiérarchisée, n'est plus saisi comme tel ; d'ailleurs, les dictionnaires anglais relèvent que l'atelier (Workhouse) désigne aussi une unité de fabrication où l'on force les pauvres à travailler pour gagner leur pain. Surtout, la conceptualisation du travail artistique tend à nier radicalement la réalité de l'œuvre à plusieurs mains. (Griener, 2014, p.18)

Certains philosophes des Lumières ont tenté de dénoncer cet appauvrissement épistémologique, portant une vive critique au « *connoisseurship* pur qui […] rejette dans l'ombre l'étude transparente de la pratique collective au sein de l'atelier » (Griener, 2014). Leur critique n'a pas eu l'influence souhaitée sur l'histoire de l'art. Celle-ci demeure majoritairement monographique, et reste éloignée d'une conception de l'œuvre en tant que

---

partiellement escamotées par les nouvelles définitions de l'atelier disposées dans différents traités. Le terme d'atelier apparaît en français au XIVe siècle en tant que synonyme d'*officina* – qui désigne jusqu'alors le lieu de fabrication et de dépôt – signifie désormais « *un lieu où une production associe plusieurs acteurs* » (p.15), qu'il s'agisse d'artistes ou d'artisans à la Renaissance. Le terme renverra ensuite à un « *système de production dans sa dimension hiérarchique* » : « *lieu où certains ouvriers travaillent sous un même maître* » (p.16). *« Un système de subordination clair est ici induit par l'entreprise de grandes tâches », précise l'auteur (*2014, p. 23). À la même époque, le terme de *workshop* indique clairement la dimension commerciale de l'espace (*shop*), tandis que dans les langues germaniques, la notion de *Werkstatt* se réfère à un établi et renvoie à la dimension manuelle et pratique du travail accompli dans l'atelier.

« résultante de forces économiques et de pratiques sociales » (Griener, 2014, p.19). « *La création artistique se donne presque tout entière dans l'acte d'idéer ; l'exécution manuelle est dévalorisée*[44] », insiste Griener (2014, p.17). Ainsi, en fonction de la langue, les découpages varient entre travail artistique anoblit et travail manuel.

Les travaux cités ici témoignent de l'usage nécessairement prudent de l'étymologie pour éclairer l'évolution du terme d'atelier. Il désigne, au fil de son histoire, un ensemble complexe de lieux et de pratiques incluant des rapports de production, de commerce, d'enseignement et de recherche. Les rapprochements autorisés par le langage font émerger des représentations et des interprétations englobantes de l'atelier, qui sont ambivalentes et qui reflètent mal les diversités sociales, géographiques et de pratiques. La portée herméneutique de la géographie de la notion d'atelier, et *a fortiori* sa géographie humaine, apparaissent ainsi nécessaires pour éclairer l'objet de recherche qui nous occupe ici.

3.2. UNE PROFESSIONNALISATION ARTISTIQUE : ENTRE AUTONOMIE DISCIPLINAIRE ET AFFIRMATION D'UNE PROFESSIONNALITÉ

3.2.1. L'AUTONOMIE DES DISCIPLINES ARTISTIQUES, UN ENJEU ÉPISTÉMOLOGIQUE AU CŒUR DE LA PROFESSIONNALISATION

L'autonomie normative et disciplinaire des arts participe de la socio-géographie de l'atelier d'artiste occidental. Cette autonomie disciplinaire est issue d'une tradition intellectuelle complexe qui émerge dès les prémisses de l'histoire moderne. Elle s'écrit à mesure que les courants philosophiques de l'Europe du XVIIe siècle saisissent la classification des arts en tant qu'enjeu épistémologique et de professionnalisation. Les travaux de Kristeller éclairent ces évolutions :

> « Le regroupement des arts plastiques avec la poésie et la musique dans le système des beaux-arts que nous connaissons n'existait pas dans l'Antiquité classique, au Moyen Âge ou à la Renaissance. Cependant, les anciens ont apporté au système moderne la comparaison entre la poésie et la peinture, et la théorie de

44 On retrouve ici l'importance de l'histoire de l'art de Vasari : « *Dans la dernière partie des Vite, qui décrit l'apogée de l'art à Florence à l'âge de Michel-Ange, la terminologie s'infléchit. Certes, Vasari signale que Michel-Ange est mis en apprentissage chez Davide et Domenico Ghirlandaio ; on le place dans leur bottega pour que le jeune homme apprenne les rudiments de l'art. Cependant, la Vita de Michel-Ange comprend une élaboration historiographique importante, qui établit le mythe de la fondation médicéenne de l'Accademia delle Arti del Disegno de Florence. Lorenzo, désirant favoriser le développement de grands artistes, réclame l'organisation d'une scuola, plus connue sous le nom d'Accademia del Giardino, lieu d'excellence s'il en est. Le terme scuola supplante subrepticement le terme bottega. […] Une grande bottega, dirigée par un artiste aux tâches multiples, est soudain rehaussée en école, version privée d'une véritable académie. […] L'oblitération partielle d'un terme – bottega – doit être considérée d'un point de vue structural 42 : cette oblitération induit un fonctionnement élargi du mot « école », qui se substitue à un ancien terme pour anoblir l'activité qu'il désignait. Ce mouvement triomphe au xviie siècle, lorsque la conceptualisation de l'atelier devient l'enjeu d'un connoisseurship en plein développement*. » (Grienr, 2014, p. 17).

> l'imitation qui a établi une sorte de lien entre la peinture et la sculpture, la poésie et la musique. La Renaissance a permis l'émancipation des trois grands arts visuels par rapport à l'artisanat, elle a multiplié les comparaisons entre les différents arts, notamment entre la peinture et la poésie, et elle a jeté les bases d'un intérêt amateur pour les différents arts qui tend à les rapprocher du point de vue du lecteur, du spectateur et de l'auditeur plutôt que de l'artiste. Le XVIIe siècle a vu l'émancipation des sciences naturelles et a ainsi préparé la voie à une séparation plus nette entre les arts et les sciences. »[cxv] (Kristeller, 1952, p. 44 – 45)

Le classement des arts fait ainsi émerger une conception moderne du champ artistique, émancipée des arts mécaniques. Elle recompose les arts libéraux à partir du rapport établi par les différents penseurs entre la poésie d'une part[45], et les arts visuels et la musique d'autre part.

Les rapprochements établis entre les Beaux Arts et l'esthétique recouvrent ainsi des enjeux d'autonomie disciplinaire. La *mimésis*, le beau et le bon (ou le bien) sont mis en rapport dans les productions intellectuelles qui structurent le périmètre philosophique qui prend en charge la question artistique en Europe. D'abord sous l'influence de l'Abbé Batteux puis à partir des travaux de d'Alembert et de Victor Cousin dont l'influence s'étendra, en France et en Europe, jusqu'à la fin du XIXe siècle. La classification européenne établit de fait des liens philosophiques et dialectiques entre l'art comme institution – mais sans encore le nommer ainsi – et les autres champs du savoir humain. Les Beaux Arts, qui ont progressivement remplacé les arts libéraux, s'incarnent dans une institution autonome après la révolution française : l'Institut de France, surnommé le « Parlement du monde savant ». Parmi les trois classes qui le composent se trouve celle de « Littérature et beaux-arts », qui sous la houlette des remaniements institutionnels, deviendra l'Académie des Beaux Arts en 1816. En France comme en Italie, les pouvoirs en place soutiennent l'installation de ces académies.

Ces débats philosophiques, qui se sont traduits par la querelle des Anciens et des Modernes (Norman, 2015) et l'ont prolongé, influencent durablement le champ philosophique qui se saisit de la question artistique. L'enjeu central fut, schématiquement, le mouvement d'autonomie des sciences naturelles, et par conséquent leur dissociation radicale d'avec les arts. Il est à noter que ce mouvement d'autonomie ne correspond pas à celui d'un isolement hermétique des sciences naturelles vis-à-vis d'autres disciplines intellectuelles. Barbara Shapiro (1985) et Harold J. Cook (2008) insistent sur l'importance de considérer, pour comprendre l'histoire des sciences modernes, les influences réciproques entre la religion, le droit, l'histoire, la rhétorique, la poésie, la littérature mais aussi le développement du commerce dans les villes parmi les évolutions des sociétés[46]. Harold J. Cook (2008),

45 L'enjeu épistémologique d'une autonomie de la poésie se joue vis-à-vis de la description comme processus de connaissance et d'apprentissage : « t*he age-old tradition of the parallel between painting and poetry that had its ultimate roots in classical antiquity and found its greatest development in the writers of the sixteenth, seventeenth, and early eighteenth century, and thus freed poetry from the emphasis on description* […]. » (Kristeller, 1952, p.36)

46 Shapiro résume ainsi : « *Certainly the scientists could not claim priority if for no other reason than because in the early part of the century they were still largely preoccupied with establishing the certainty of knowledge. Indeed in those years it is in religious writing that probabilistic notions are first developed systematically. And while the evidence is more scattered in law and history, gropings toward the new*

s'appuyant notamment sur les travaux de Barbara Shapiro (1985), souligne l'importance des voyages et des échanges commerciaux dans « l'avènement de l'objectivité ». Celle-ci ne relève pas d'une évolution philosophique à sens unique qui situera exclusivement la connaissance dans l'idée (une forme intellectuelle exclusive). Au contraire, Cook montre comment l'objectivité, en tant que fondement de la science moderne, émerge aussi « de la valeur accordée aux objets même ».

> « Parallèlement, l'univers intellectuel de tous ceux, fournisseurs ou consommateurs, qui participent à ces échanges commerciaux, repose sur l'expérience et sur l'information. Cette révolution commerciale est donc à l'origine de l'évolution des débats sur la nature, comme le constatent nombre de contemporains. Alors que la « nature » avait été autrefois comprise comme une série de règles établies par la création divine, l'être humain appréhendant ces dernières comme un tout à partir duquel accéder à la connaissance d'une partie des choses, elle devenait de nouveau l'objet d'une compréhension empirique de choses multiples et particulières, comme cela avait été le cas au cours de l'antiquité gréco-romaine, dominée par le panthéisme. L'économie du savoir associée au commerce explique l'importance croissante de l'attention accordée aux objets. Ces échanges commerciaux nouveaux, liés à l'avènement de « l'objectivité », constituent les fondements de la science nouvelle. » (Cook, 2008, p.26)

D'une manière générale, ces travaux éclairent comment ce tournant philosophique, qui se dégage progressivement de la métaphysique pour se tourner vers l'épistémologique, influence la place des arts, de la littérature et de la peinture :

> « Le déplacement de l'intérêt philosophique de la métaphysique vers l'épistémologie, qui a conduit à la réévaluation de la rhétorique, de la logique et de la poésie, a entraîné une refonte de la littérature, et non sa disparition. Si la poésie et l'histoire se sont progressivement adaptées à un nouvel environnement intellectuel qui mettait l'accent sur la vérité et l'exactitude des faits plutôt que sur l'imagination ou la fantaisie, il existait également de nouvelles formes littéraires qui adoptaient encore plus facilement la présentation impartiale des faits comme norme. À la fin du XVIIe siècle, les écrivains et les intellectuels de tous bords connaissaient bien les faits et l'importance des témoignages fiables et y attachaient une grande importance. Ils étaient conscients des problèmes de partialité et du rôle de l'éducation et de la coutume dans la création de cette partialité. Ils avaient l'habitude d'évaluer à la fois la qualité et la quantité des témoignages de toutes sortes de journalistes. Trois formes littéraires nouvelles ou nouvellement populaires du XVIIe et du début du XVIIIe siècle – le récit de voyage et de découverte, le roman et le journal – suggèrent toutes comment ces

---

epistemology occur in those fields either before or at the same time as comparable developments in science. The mid – to late-seventeenth-century developments that culminate in the empirical philosophy of Locke thus evolved simultaneously and interactively in a number of different but overlapping fields. » (Shapiro, 1985, p.268)

> intérêts et normes épistémologiques peuvent contribuer à façonner les formes et les genres littéraires. »[cxvi] (Shapiro, 1985, P.261-262)

À partir du tournant épistémologique du XVIII[e] siècle, la question esthétique sera essentiellement traitée du point de vue de l'expérience – par la psychologie d'une part et par la philosophie transcendantale kantienne d'autre part ; et enfin par la phénoménologie. La quatrième approche est pragmatique, et considère l'art en tant qu'expérience, notamment chez Dewey[47] (Pouivet, 2017, 2018). Pouivet souligne le cadrage de l'épistémologie appliquée aux questionnements esthétiques de la philosophie. L'épistémologie consiste à établir les conditions selon lesquelles nous avons « le droit de croire » en une connaissance. Dans son prolongement, les philosophies modernes de l'esthétique s'intéressent à la façon dont nous avons le droit de considérer qu'il s'agit ou non d'art, en s'appuyant sur l'expérience que nous avons, selon une approche empirique.

Les travaux de Cook éclairent, à partir du tournant épistémologique centrés sur l'objectivité, l'émergence de figures aux antipodes de celle du philosophe retiré du monde, « *plongé dans 'une contemplation abstraite et désincarnée'* » (p.41). En effet, les voyageurs, les marchands, les artisans prennent part à un monde en constante évolution, dans lequel des objets hétéroclites circulent, sont stockés, échangés, exposés, etc. Les savoirs que les personnes établissent depuis les pratiques qu'ils ont de ces objets, fussent-ils pour certains des marchands, sont considérés comme valables. D'une manière parallèle, le rôle moteur des amateurs dans le développement de la philosophie esthétique est lié au développement de la peinture, de la musique et du spectacle vivant en général, de la littérature et sa critique, mais aussi l'émergence de la figure du collectionneur et l'apparition d'expositions depuis la Renaissance (Kristeller, 1952 ; Cook, 2008[48]). L'affirmation du rôle central du spectateur et de l'amateur passe, de la même manière, par l'expérience matérielle de l'œuvre. L'accent mis sur l'expérience emporte des conséquences épistémologiques majeures :

> « Le fait que l'affinité entre les différents beaux-arts soit plus plausible pour l'amateur, qui ressent une sorte de plaisir comparable, que pour l'artiste lui-même, qui se préoccupe des buts et des techniques propres à son art, est évident en soi et

47 Pouivet prolonge son analyse en interrogeant la notion de tournant épistémologiques appliqué à la théorie sémiotique des langages de l'art, de Nelson Goodman, que nous écartons ici afin de poursuivre sur les enjeux portés par les philosophies du XVIII[e] qui irriguent encore aujourd'hui notre conception de l'art et de son expérience.

48 Le profil du savant valorisé est celui de l'homme du monde qui tire sa vertu, son savoir et sa sagesse de sa confrontation directe et régulière au monde. Une série de figures émergent de ce tournant épistémologique un peu partout en Europe, dont celle du virtuoso : « *L'adjectif italien créé à l'époque, et qualifiant une personne associant savoir raffiné et vertu naturelle, était ainsi celui de « virtuoso ». Les Anglais adoptèrent ce mot sous la forme « virtuous », alors qu'en hollandais, le terme « liefhebber » (et en allemand, le vocable « liebhaber ») se réfère à quelque chose de comparable, désignant une personne dotée d'un amour sincère et averti pour les choses, preuve d'une vertu intérieure. Pour désigner le même type de personnes, le français ne tarda pas à inventer le terme « amateur » (du latin amare,« aimer »). De fait, cet « amateur », qui associait vertu personnelle et quête des biens matériels, ne tarda pas à désigner tout individu collectionnant des objets, aussi bien naturels qu'artificiels (artisanat). Les « amateurs » montraient à quel point les objets précieux sont ce qu'il y a de mieux dans l'esprit de l'homme ou dans la création divine. En leur qualité de mécènes ou de collectionneurs, ils étaient à même d'identifier des exemples durables du beau et du bien, en dépit de la nature mortelle et pécheresse de l'homme*. » (Cook, 2008)

est confirmé par la réaction de Goethe[49]. L'origine de l'esthétique moderne dans la critique amateur expliquerait en grande partie pourquoi les œuvres d'art ont jusqu'à récemment été analysées par les esthéticiens du point de vue du spectateur, du lecteur et de l'auditeur plutôt que de l'artiste producteur[cxvii] » (Kristeller, 1952, p.44)

« *La conceptualisation de l'atelier devient l'enjeu d'un connoisseurship en plein développement* » au XVIIe siècle, précise Griener (2014, p.17). La dimension collective du travail est reléguée derrière une dynamique à la fois d'anoblissement et d'individualisation du travail artistique et de l'artiste lui-même, dont le centre de gravité est l'authenticité :

> « Dans sa *Galleria portatile*, le père Sebastiano Resta compare le rapport entre les artistes d'une même école à une généalogie sur le modèle nobiliaire. Au terme de cette généalogie, la *maniera*, écriture personnelle de chaque artiste, se forme lentement chez un maître, puis chez ses disciples, qui sont comme les fils d'une même souche héréditaire. Chacun de ces héritiers définit peu à peu sa personnalité stylistique ; cette dernière s'affermit et se détache lorsque l'apprenti quitte l'atelier du maître. Une parenté les rattache qui évoque celle du sang – mais, pas plus qu'elle, celle-ci n'exclut les différences de caractère, bien au contraire. L'idéologie qui préside au *connoisseurship* recherche, de manière obsessionnelle, à reconnaître l'œuvre de mains individuelles dans l'atelier collectif ; ce dernier n'est plus alors compris, potentiellement, que comme une réunion d'individus en attente d'individuation. » Griener (2014, p17).

Le connaisseur du XVIII[e] siècle est reconnu pour la qualité de son jugement artistique qu'il soit écrivain, érudit ou mécène, etc. Il est porteur d'un savoir rare lié à un domaine culturel spécifique (Weber, 1980)[50]. L'enjeu pour l'auteur est que « *l'histoire de l'art doit s'énoncer dans le contexte de chacun des arts individuellement et non dans un contexte de Zeitgeist général* » (p.853). La façon dont l'atelier participe d'une médiation spatiale de la filiation entre l'œuvre et son auteur apparaît ici. Nous avons vu la façon dont la stratégie de professionnalisation repose sur l'émerge de la figure de l'individu artiste. Face à cette figure

49 L'auteur précise plus haut dans son texte que Goethe ne se saisit pas pleinement de la nouvelle classification et ne participe pas à son développement, ce qui transparait dans ses travaux : « Yet his awareness of the older meaning of art is apparent when in a group of aphorisms originally appended to the same work he defines art as knowledge and concludes that poetry, being based on genius, should not be called an art. », (Kristeller, 1952, p.41)

50 Ces rapports aux savoirs s'inscrivent dans des rapports de classe, souligne William Weber, mais selon des découpages qui sont spécifiques au savoir artistique : « *Les deux formes de goût sont traversées par le pouvoir. Le savoir est un pouvoir tout autant que la popularité, et le système social et intellectuel complexe, souvent contradictoire, qui définit leur équilibre relatif est l'un des aspects les plus fondamentaux de toute culture. En gouvernant ce qui arrive dans la vie des arts, ces conceptions contribuent en effet à définir la sensibilité de chaque société, les manières spécifiques par lesquelles les gens façonnent leurs goûts et orientent leurs activités culturelles. Le savoir possède ainsi ses propres distinctions sociales, différentes des distinctions de classes sociales. Si les historiens ont en grande partie oublié que les couches privilégiées ont toujours eu leur propre culture générale, c'est notamment que, du point de vue d'une société de masse comme la nôtre, l'expression « culture populaire » a souvent été utilisée de façon ambiguë pour signifier à la fois la culture des classes populaires et la popularité transverse à plusieurs classes sociales*. » (Weber, 1980)

s’impose cette de l’amateur connaisseur. L’atelier n’est ainsi pas seulement un lieu de production et de recherche intellectuelle : il est un lieu d’expérience, y compris pour l’amateur qui le visite. En cela l’atelier est un lieu de rencontres multiples : entre l’amateur et l’artiste, mais aussi avec l’œuvre, cette rencontre comportant une part d’incertitude dans les effets de l’expérience. Il ne s’agit pas ici d’ignorer les cadrages socio-culturels qui président à l’expérience de l’œuvre par un spectateur. Les canons s’établissent pour chaque art individuellement à l’intersection d’évolutions sociales propres à leur époque mais aussi à leur discipline et leur pratique. Bien souvent, les changements stylistiques ne président pas à leur élaboration, ni à leur cohérence interne – style et canon devant être dissociés, souligne Weber[51]. Les classes privilégiées cadrent le rôle des connaisseurs et du public vis-à-vis de « *ce que les connaisseurs ou les gens en général étaient censés comprendre des arts et de l’importance qu’il fallait accorder au savoir* », distinguant ainsi ce qui est réservé aux initiés de ce qui est accessible au public. Ce qui est accessible est ainsi réputé ne pas exiger de connaissance particulière pour être compris, tandis que le goût savant exige de l’étude et l’apprentissage.

Il s’agit d’observer la façon dont l’atelier se construit comme lieu qui tente d’organiser la rencontre avec l’inattendu de l’œuvre, étant entendu que chacune est conçue et réalisée de manière originale et unique. En cela, l’atelier est un lieu de recherche intellectuelle qui permet de produire une œuvre unique, et qui autorise la rencontre inédite entre l’œuvre et le spectateur. En cela, l’atelier, lors des visites, constitue bien une scène (Esner et al., 2103), ou se joue la rencontre avec l’œuvre mais aussi avec le métier, en ce que l’artiste y dispose en tant professionnel. L’atelier peut ainsi être considéré comme l’espace d’une connaissance partagée en artiste et spectateur.

Le champ artistique moderne se structure ainsi à l’articulation entre la figure d’un artiste isolé dans sa quête esthétique et l’expérience de l’amateur dont le jugement informé et les pratiques sociales participent à l’établissement des canons et à la hiérarchie des styles. Le décalage entre l’atelier réel et l’atelier imaginé atteint alors son paroxysme, que certains philosophes des Lumières dénonceront. Cependant, l’empreinte des romantiques prolongera jusqu’à l’époque contemporaine l’influence de la figure du génie face à l’amateur :

---

51 S’appuyant en particulier sur les travaux de Jospeh Kerman, William Weber insiste sur la construction du canon musical au XIXe siècle comme fait social spécifique, du point de vue de la pratique artistique et de pratiques sociales liées aux savoirs sociaux : « […] *le répertoire, dit-il [Kerman], n’était que l’exécution d’œuvres anciennes ; le canon en revanche est la révérence dont jouissent ces œuvres sur un plan critique et dans un contexte littéraire. Cette distinction est féconde car elle nous oblige définir à quel moment les œuvres ont cessé être simplement exécutées et ont commencé fonctionner comme modèle pour le goût musical tant du point de vue critique que du point de vue esthétique. […]Pour moi cependant, le canon musical fut beaucoup plus qu’un processus d’évaluation des œuvres, une manière de séparer le bon grain de l’ivraie ; il a été façonné par un ensemble complexe de forces sociales, d’idées et de rituels*. » (p. 854). La construction des répertoires, circonstancielle et ancrée dans les mentalités et les pratiques, a précédé la construction philosophique et intellectuelle du canon : « *Le canon est donc né tranquillement et discrètement dans le prolongement de conventions établies de longue date. Le développement de ces tendances été organique et est fait partir de la culture musicale et de ses coutumes et non partir un quelconque mouvement littéraire ou une quelconque philosophie et est ce qui explique elles se soient enracinées si profondément et durablement*. »

> « Dans son introduction aux Propyläen (1798) […], Goethe esquisse le portrait du peintre traditionnel comme d'un être que la pratique de l'atelier tend à confiner à l'univers des arts mécaniques et, plus grave encore, à l'isolation sociale, qui l'empêche de connaître la société polie. À cet égard, l'artiste se distingue de l'écrivain formé aux écoles et plus ouvert sur le monde. À ce modèle, Goethe oppose un artiste idéal, érudit et homme du monde, qui tient *studio*. […] Mais, Goethe, surtout, puis l'école romantique vont faire de l'atelier l'antre même d'un esprit, la métaphore spatiale d'une intériorité toute vouée à la création […]. Impossible, dans ces conditions, de saisir la dimension collective, hiérarchisée d'un travail artistique, dans l'espace qui est le sien. Au XIXe siècle, entre la réalité courante de l'atelier et sa représentation, la rupture est totale. […] Au XIXe siècle, ce jeu d'illusions prend une dimension presque dramatique. La massification de la production augmente substantiellement. Pourtant, dans la mouvance post-romantique, le geste original du créateur n'a jamais été autant célébré. Le musée public devient alors le lieu élu où se contemple la production du génie, idée et main tout à la fois. L'œuvre du génie offre une expérience qui semble détourner le modèle chrétien de la transsubstantiation – la présence de l'artiste apparaît, telle une épiphanie, dans sa création matérielle. Or la massification de la production demeure incompatible avec une représentation du geste artistique comme transis dans sa manifestation matérielle. Un corollaire logique de cette contradiction est le dédoublement fréquent de l'atelier. Antonio Canova en possède deux : dans l'un, il travaille avec ses assistants, qui exécutent les marbres d'après ses plâtres à l'aide du système de mise aux points. Dans l'autre, soigneusement éloigné de cette usine à multiples, il reçoit ses commanditaires – plusieurs clients croient qu'il a lui-même taillé toutes ses sculptures. Un Léopold Robert, de même, possède deux ateliers, pour les mêmes raisons. » (Griener, 2014, p.21)

Une distinction radicale s'établit symboliquement entre la recherche scientifique – organisée collectivement sur le fondement de la discussion publique entre pairs – et la recherche artistique, opposant deux figures individuelles, celles de l'artiste et celle de l'amateur. Le processus de distinction autorisant l'autonomie du champ artistique, centré sur la figure individuelle de l'artiste, escamote les pratiques collectives de production qui structurent le champ. Peppiat et Bellony-Rewald recensent de nombreux ateliers collectifs tout au long du XIXe siècle, insistant sur l'un des plus connus d'entre eux, à Paris, le Bateau Lavoir. Ils éclairent également la façon dont les artistes circulent entre différents ateliers et croisent ainsi leurs pratiques. Ainsi, même lorsque l'atelier devient individuel, il n'est jamais isolé des autres ateliers. Il s'inscrit sur une scène artistique, locale mais pas uniquement. La circulation des styles et des conversations sur l'esthétique est largement illustrée dans l'histoire de l'art. Si la profession des artistes se construit en parallèle des professions scientifiques, la proximité se prolonge depuis notamment la métaphore spatiale du laboratoire et celle de l'atelier. Mais il faut se garder d'occulter les différences de pratiques et de stratégies discursives qui produisent ces lieux particuliers. Les stratégies discursives qui s'élaborent autour de l'artiste, et par extension son œuvre et son atelier – empruntent les logiques de cadrage de l'épistémologie centré sur l'expérience, mais rabattent celle-ci sur l'expérience *individuelle* et authentique – là

où la science établit des protocoles de démonstrations et de conversations collectives. Shapin (2018) résume ainsi :

> « Ainsi, l'individu unique appartient à l'idée d'art d'une telle manière qu'il ou elle n'appartient pas à l'idée de science. Et c'est le sentiment qui sous-tendait l'aphorisme de Claude Bernard au XIXe siècle : '*L'art, c'est le je ; la science, c'est le nous*'. La distinction art-science peut donc aller de l'identité de l'auteur à la nature du produit. Encore une fois, dans le langage courant, si c'est fait par un individu unique et irremplaçable, alors cela peut être de l'art ; si c'est fait par un collectif, ou même si c'est fait par quelqu'un qui pourrait être interchangeable avec d'autres personnes, alors ce n'est peut-être pas de la science, mais ce n'est sûrement pas de l'art. »[cxviii] (Shapin, 2018, 178-179)

Ainsi l'organisation sociale et spatiale qui autorise la validation de la connaissance comme appartenant au champ scientifique, et de l'œuvre comme participant à celui de l'art, relève de stratégies discursives et organisationnelles différentes. Il faut se garder de surjouer ces différences. Bien entendu, la production d'œuvre collective est possible, mais elle n'écartet en aucun cas l'idée d'une production individuelle. Sa validation ne met pas en question le rôle des intermédiaires plus que ne le fait l'œuvre individuelle. La production collective témoigne de la rencontre des personnalités uniques, elle n'annule pas l'enjeu d'originalité pour chacun. D'autre part, les stratégies de l'auctorialité sont plus que jamais au cœur des professions scientifiques. Toutefois, et à la différence des scientifiques, les processus de validation sont, pour l'artiste, situés à l'extérieur de la profession, et pour partie à l'extérieur de l'atelier : les œuvres s'exposent dans les salons, les galeries et les musées. Il s'agit là d'une différence à ne pas négliger. En réalité, au XIXe, de très nombreuses visites d'atelier sont organisées, y compris en direction des femmes, ce dont témoigne tout une littérature journalistique (Esner, 2018). Les cours dispensés par les artistes accueillent également nombre d'entre elles, dont certaines se professionnalisent. L'histoire de l'art a longtemps fait peu de cas de leurs travaux – ce qui est aujourd'hui remis en question (Huneault & Anderson, 2012 ; Sofio, 2016).

Ces différents éléments nous informent que l'atelier n'a jamais été ni isolé ni évidé de toute pratique pour laisser place à la naissance de l'idée, ni exclusivement masculin. Et ce, même avant la période moderne – ce que nous apprend en particulier la présence familiale au sein de l'atelier intégré à l'espace domestique, et l'éventuelle participation des membres de la famille à la production.

Ainsi l'échafaudage philosophique qui soutient l'autonomie de l'art se retrouve en net décalage avec la pratique au fondement de l'expérience, et se rabat sur la projection d'un imaginaire héroïque détaché de la pratique concrète des artistes. Comme le rappelle Raymonde Moulin, l'histoire de l'art est « la science reine » (Moulin, 1978) en tant que domaine de spécialisation des experts dédiés à analyser les travaux des artistes et leur trajectoire professionnelle. Elle incarne et performe les standards épistémologiques artistiques qu'elle contribue en retour à façonner. En cela, les enjeux épistémologiques qui traversent l'histoire de l'art et ceux de la profession artistique sont communs. Héritière d'une tradition monographique et hagiographique, elle ne permet pas de saisir les enjeux d'organisation de la production. Ce sont ces contradictions qui seront pointées par les avants-gardes des années 60 et 70. Ses tenants proposeront de nouveaux modes d'organisation à l'appui d'une refondation

épistémologique de l'œuvre et de l'atelier, dans une tentative de se départir de l'individualisme méthodologique et épistémologique qui constitue l'héritage philosophique du champ.

3.2.2. Les déterminants incertains de la professionnalisation artistique : un enjeu de professionnalité

> « De toutes les catégories, celle de l'artiste est sans doute la plus difficile à définir qui soit, dans la mesure où les critères qui peuvent servir à cet effet sont le legs d'une histoire multiséculaire au cours de laquelle les modes d'organisation de la profession et les modes de reconnaissance de l'identité de l'artiste se sont succédé sans s'annuler complètement, de sorte que le décalage, l'incompatibilité et la contradiction n'ont cessé de s'accroître entre les diverses définitions possibles. La dénonciation simultanée de toutes les instances de qualification, qui s'est produite en 1968, ne laisse plus guère de place qu'à l'autodéfinition de l'artiste, fondée sur l'unique critère de la vocation : ce qui n'empêche pas les forces du marché de jouer, ni surtout, de la part de l'État, reconnaissance et prise en charge croissante de la profession ainsi autodéfinie. » (Moulin, 1983, 388)

Raymonde Moulin dresse ce constat au ton relativement alarmant en 1983, faisant écho aux données sociales de l'INSEE dans son enquête de 1981 qui précise que « *cette définition est enjeu de controverses et implique des conceptions diverses de l'art et de sa professionnalisation* ». En particulier, l'institut national souligne que la professionnalisation artistique dépasse le critère économique : il s'agit de considérer la professionnalisation y compris lorsque « *l'exercice de leur art ne leur fournit pas l'essentiel de leurs revenus, mais a une importance sociale ou psychologique beaucoup plus importante que l'indicateur* ». (Moulin, 1983, p. 388).

La professionnalisation artistique se caractérise par des contours qui débordent d'emblée le cadre normatif relatif à la formation ou à l'activité prise sous un angle économique. Une notion complémentaire à la professionnalisation permet de prendre plus finement en compte ses enjeux du point de vue de la déontologique : la notion de professionnalité. Cécile Offroy (2017) rapproche l'auto-gestion qui préside à l'organisation de certains lieux artistiques et culturels de cette notion pour éclairer chez les artistes le « désir de produire et de vivre 'autrement' » (Deniau, 2014 cité par Offroy, 2017). L'autrice précise :

> « En d'autres termes, les dynamiques collectives soutiennent la professionnalité de ceux qui y travaillent, au sens d'une '*expertise complexe et composite, encadrée par un système de références, valeurs et normes de mise en œuvre, ou pour parler plus simplement, un savoir et une déontologie […] garantissant l'efficacité et la finalité sociale de l'activité professionnelle'* (Aballéa, 1992). » (Offroy, 2017, p. 14)

La notion de professionnalité est régulièrement mobilisée dans la littérature, mais conserve une dimension polysémique qui amène Hatano-Chalvidan à la qualifier de « concept habitacle », mobilisée par différents courants et disciplines :

> « Tantôt expertise (Aballea, 1992, 2002) ou modèle d'activités professionnelles (Dubar, 1987), tantôt représentation objective des caractéristiques et compétences d'un métier (Weiss 1983, cité par Mathey-Pierre, Bourdoncle, 1995), puis représentation axiologiquement marquée du « bon » professionnel (Weller, 1994 ; Wittorski, 2007), elle devient, dans des contextes instables et incertains, objet de revendications, de négociations. » (Hatano-Chalvidan, 2020)

Hatano-Chalvidan (2020) identifie toutefois trois traits constitutifs de la professionnalité : « *les compétences professionnelles, l'identité professionnelle ou le projet d'identité professionnelle et enfin un système de critères normatifs de l'activité professionnelle qui permet le jugement professionnel* » (§3). Ces trois dimensions doivent permettre de repérer, entre pairs ou par l'environnement de travail, « le 'bon' exercice d'un métier » et donc « le 'bon professionnel' ».

Les travaux de Catherine Mathey-Pierre et Raymond Bourdoncle (1995) rappellent que le terme a été importé en France depuis le terme italien *professionalità*, dans les années 70, à l'occasion des luttes ouvrières. Parmi les citations à l'appui desquelles se dessinent une définition italienne de la notion, certaines font particulièrement écho à la façon dont la professionnalité est évoquée dans les travaux des sciences sociales pour éclairer les négociations autour du métier d'artiste à partir du XVIIe siècle :

> «'En Italien, *Professionalità* est un substantif, défini comme « le caractère professionnel d'une activité économique » (Devoto, Oli, 1 971), l'adjectif "professionals" renvoyant lui-même à ce qui est relatif à la profession, spécialement avec une référence aux aspects techniques et organisationnels et une allusion à un caractère de "spécialité" ou encore comme « le caractère professionnel d'une activité, par le fait que celui qui l'exerce en tire sa subsistance ». » (Capuccini, Migliorini, 1961)' ; […]
> 'Lors d'une enquête effectuée parmi ses membres par l'Association italienne pour la direction du personnel (AIDP) et rendue publique lors de son dernier Congrès en mai 1982, il en est ressorti que pour 25,61 % des responsables du personnel interrogés, la professionnalité était entendue comme la somme des connaissances, capacités et expériences (assimilable, toutes proportions gardées, au traditionnel concept de capacité de bien faire son propre métier). (…) et aux auteurs du récent Guide des relations industrielles d'ajouter que la professionnalité est, plus qu'une "donnée" à enregistrer ou vérifier, assimilable à une histoire (personnelle et sociale, technique et culturelle) dans laquelle se rejoignent étude et stages, caractère manuel et intelligence, projet et exécution, efficience et créativité.' »[52]

Dans son contexte d'importation, la notion comporte un « *caractère fondamentalement ambigu et instable, parce qu'il est lié à la fois à l'évolution des techniques de production et à celle des rapports sociaux dans l'organisation du travail* ». En France elle est attachée à des

52 Emphase ajoutée ici.

revendications au-delà des enjeux liés à la qualification et aux métiers, pourtant la notion est accusée de perdre progressivement son contenu politique à mesure que le patronat, en se la réappropriant, rabat la professionnalité sur les capacités professionnelles, alors qu'elle concernait dans le sens italien « capacités professionnelles, savoirs, culture et identité » (Dadoy, 1986, cité par Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995).

Catherine Mathey-Pierre et Raymond Bourdoncle (1995) réunissent sous trois grandes catégories des dynamiques de professionnalité, en tant que « notion [qui] vise une réalité plus sociale que technique » : la professionnalité requise, revendiquée ou reconnue. Pour ce qui est de la professionnalité requise, les auteur·ice·s retiennent les caractéristiques retenues par Demailly (1987) pour évoquer la professionnalité des enseignants :

> « Où se situe donc la nouveauté ? Elle réside en ce que :
> 1. Ces qualités perçues autrefois comme un supplément d'âme sont maintenant perçues comme une nécessité vitale pour une sortie de crise du système éducatif.
> 2. Ces qualités perçues autrefois comme des caractéristiques individuelles relevant de "dons" naturels sont maintenant perçues comme des capacités collectives au développement desquelles l'institution est susceptible d'inciter et de former ses agents.
> Un indice du changement de statut d'une qualité professionnelle passant de celui de « supplément d'âme » à celui d'élément de la professionnalité peut être trouvée dans l'accentuation de son caractère obligatoire, ce qui, dans le système scolaire, prend la forme d'une institutionnalisation progressive. » (Demailly, 1987)

En ce qui concerne la professionnalité revendiquée, elle s'inscrit dans une logique de production et de revendication d'un métier, et témoigne en même temps de ses évolutions :

> « Le thème de la professionnalisation constitue donc un point de convergence d'intérêts entre les entreprises, qui se situent dans une logique productiviste, et les travailleurs, qui s'inscrivent dans une logique de maîtrise de leur cheminement professionnel. » (Dadoy, 1986, cité par Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995)
> « En effet, paradoxalement, le retour de l'attachement au métier se développe parallèlement à la déstructuration des métiers traditionnels. […] Pouvoir dire « on est du métier » renvoie à une image globalisante préservant un ensemble de pratiques, de réseaux constitués de « ceux qui sont des mêmes métiers ». » (Courtois B. et al., cité par Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995)
> « Parler métiers, c'est constater et mettre en évidence un vocabulaire, des savoirs et savoir-faire spécifiques communs à un ensemble d'individus, face à des problèmes techniques, économiques et sociaux, des modes de formation bien identifiés, conduisant à des validations reconnues, des normes, des codes de références, des signes d'appartenance et de reconnaissance sur le marché du travail… c'est évoquer l'idée de professionnels. » (Caspar P., 1994, cité par Mathey-Pierre & Bourdoncle, 1995)

La professionnalité s'inscrit dans un contexte local, culturel, et en même temps elle se pense depuis le métier qu'elle invite à une évolution constante (vis-à-vis de l'ensemble ou d'une fonction). Elle correspond ou non à une codification sociale professionnelle, et à

(d'éventuelles) garanties qui y sont associées. Elle impacte donc l'identité collective et individuelle des travailleurs, en tant qu'« entreprise identitaire projetée » à partir de laquelle se forme la fois un jugement et une reconnaissance professionnelle (Hatano-Chalvidan, 2020, se référant à Halpern, C., 2016). L'autrice résume ainsi :

> « Pour le dire autrement, la professionnalité s'incarne en partie dans le faire professionnel, les savoir-faire professionnels et enfin la mise en mot de ce faire. Se saisir d'une de ces trois dimensions permet d'apporter un éclairage sur les deux autres. Dans ce sens, « « la saisie réflexive du métier » (Le Guern, 2015, p. 142) à travers le discours du professionnel permet de lier les compétences qu'il juge emblématiques de son activité, les valeurs qu'il se donne et son degré d'implication dans le métier. Le rapport au métier devient donc un marqueur d'identité, de cohérence identitaire. Déclarer que cela fait partie du métier ou non, c'est montrer comment se fabriquent des lignes de démarcation, des logiques de développement ou de dépérissement professionnel accordant une préférence à telle ou telle activité ou compétence, à tel ou tel savoir. Loin des usages familiers, le terme de métier a ici une valeur heuristique (Osty, 2003) pour comprendre comment un sujet se positionne et se construit dans son environnement de travail. » (Hatano-Chalvidan, 2020, §3)

Ces différentes facettes de la professionnalité éclairent l'activité professionnelle, « objet fuyant » pris dans un « mouvement ambigu et paradoxale » (Demazière, 2008), sujet à l'interprétation des acteurs. Ces éléments d'analyse permettent (certes d'une manière anachronique quant à l'apparition du terme), de relier schématiquement les dynamiques de la professionnalité de l'artiste aux prémisses de sa modernité jusqu'à l'époque contemporaine.

Ici, la mobilisation de la notion de professionnalité permet d'éclairer la complexité et les contradictions qui se jouent au sein de la professionnalisation de l'artiste et de l'atelier, en dépassant la question des qualifications liées aux métiers. La notion s'avère particulièrement utile pour éclairer l'émergence de la figure de l'artiste moderne, hors de l'académisme.

3.3. UNE PROFESSIONNALISATION DEPUIS L'ATELIER : DU MYTHE DE L'ISOLEMENT À LA MISE EN SCÈNE DE L'ESPACE DE PRODUCTION

3.3.1 DU MAÎTRE À L'ARTISTE MODERNE, L'ÉMERGENCE DE L'ARTISTE INDIVIDUEL ET SA MISE EN SCÈNE

Les maîtres de la Renaissance revendiquent un écart vis-à-vis d'un métier fondé sur les compétences artisanales, qui ne sont pas discréditées ni remises en cause, mais qui figurent au second plan de l'acte de création. L'artiste doit non plus seulement créer, être dans l'action, mais encore la gérer y compris lorsqu'elle se déploie dans le cadre collectif de l'atelier. La professionnalisation de la création se redéfinit autour d'une perspective intellectuelle et spirituelle éloignée de la main, à laquelle s'ajoute une dimension gestionnaire, et pédagogique. La revendication d'une certaine professionnalité aménage un écart entre la profession d'artiste et le métier – centré sur les savoirs artisans. L'autonomie et la pluridisciplinarité constituent des savoirs professionnels qui débordent la profession artisanale et sa spécialisation technique.

Les grands maîtres italiens, d'un point de vue autobiographique, revendiquent en guise de « supplément d'âme » (c'est-à-dire comme « caractéristiques individuelles relevant du don ») un talent. Celui-ci se retrouve progressivement au centre de la professionnalité artistique qui s'incarne dans le charisme héroïque et masculin de l'artiste. Paradoxalement, alors que les académies s'institutionnalisent pour mettre en avant une formation professionnelle qui cadre et standardise le processus de reconnaissance des métiers artistiques, l'élément central de la professionnalité – le talent, le génie – échappe par essence et stratégiquement à l'institution. Sur le plan institutionnel, les ambiguïtés sont également entretenues, comme le souligne Moulin (1983, p.391) :

> « Aucun des modes de professionnalisation de l'artiste n'épuise, à un moment donné, l'ensemble de la population qui se livre à la pratique artistique, dans la mesure même où le mode de professionnalisation est, à chaque époque, un des enjeux majeurs de la concurrence entre les artistes pour la reconnaissance sociale et pour les moyens d'existence[53]. »

Les artistes et les scientifiques continuent de partager l'enjeu d'une mise en scène au cœur du processus social de reconnaissance de leur profession. En matière scientifique, la démonstration publique reproduit l'expérimentation, de manière maîtrisée et sous une forme suffisamment contrôlée pour qu'elle assure son « succès ». La démonstration publique « *éloigne le public de la pagaille qui caractérise l'artisanat scientifique* » (Collins, cité par Shapin, 1991). C'est cet isolement qui garantit « *l'intégrité et la stabilité des biens culturels* » : la mise à l'abri du processus de fabrication participe à la stratégie discursive qui

53 L'auteur précise qu'au Moyen Âge, les peintres brevetaires du roi notamment échappent au contrôle des corporations ; ces dernières se maintiennent au côté de l'Académie royale qui recrutera ses premiers membres parmi les peintres de la cour.

sous-tend l'idée de découverte scientifique. Shapin, recourant à la théorie de Goffman, mobilise la notion de scène et de coulisse pour analyser cette recomposition des rapports entre espace privé et public, en lien avec la professionnalité scientifique :

> « Tous les spectacles ont leurs arrière-scènes, qui peuvent correspondre à des divisions de l'espace physique. Par exemple, c'est dans les 'coulisses' que se trouvent les moyens de créer l'illusion théâtrale. Mais l'illusion elle-même est générée sur le devant de la scène et toute intrusion accidentelle de la réalité des coulisses dans le champ de vision du public a la capacité de détruire l'effet illusoire. La gestion des impressions n'est cependant pas la préoccupation principale des acteurs professionnels, bien que l'on puisse dire que les 'professionnels' sont des personnes qui ont mis en place des moyens particulièrement efficaces pour contrôler l'accès à leurs coulisses. Les personnes qui travaillent à la production de biens et de services pour d'autres ont une exigence pratique de diviser les régions avant et arrière et de réguler l'accès à ces dernières. Le travail dans l'arrière-pays doit être mené dans une relative solitude, car la connaissance publique de ce travail érode les caractéristiques du produit ou du service qui en porte la valeur. […] Toutes les ressources culturelles qui sont disponibles de manière contingente pour justifier la solitude pendant que ces biens sont en cours de fabrication sont disponibles pour protéger ces régions. Dans l'élaboration de la science du XVIIe siècle, les conceptions religieuses de la solitude étaient disponibles pour cette tâche. » [cxix] (Shapin, 101, p. 207)

Ainsi, la mise en scène de la production de biens et de services culturels s'incarne et s'agence au sein d'espaces spécifiques qui constituent des ressources clefs. L'atelier (individuel et privé) et la scène (collective et publique) constituent les deux facettes de la professionnalité moderne de l'artiste. Si Shapin identifie l'espace isolé comme une ressource à même de protéger la valeur du travail produit, la maîtrise de la scène est tout aussi cruciale. En tant que ressources distinctes et définies de manière réciproques, l'atelier et la scène sont inextricablement liées. La « gestion de l'impression » qu'autorise la gestion de l'espace est un élément clef de cette professionnalité. Il semble donc que la professionnalité artistique dans son émergence moderne emprunte à la science sa ressource la plus efficace pour protéger la valeur de sa production : la solitude sacrée, héroïque empruntée aux philosophies antiques et aux religions monothéistes. Cette description schématique ne doit pas occulter les évolutions sociales, économiques et institutionnelles qui président sur le plan matériel à l'apparition des ressources et des espaces professionnels, tant scientifiques qu'artistiques, et qui coexistent avec cette stratégie discursive.

Au XIXe et XXe siècle, l'Académie des Beaux-arts et le marché sont deux institutions structurantes du champ artistique qui coexistent, offrant deux parcours professionnels possibles (la vie artistique devient « bipolaire » selon les termes de Moulin, 1983). Le parcours via l'Académie des Beaux Arts offre des qualifications et une certification (diplômes, médailles, prix honorifiques) qui officialisent la professionnalisation en amont de leur parcours et garantit la qualité des œuvres. Celle-ci doit aboutir à l'intégration des artistes à l'Institut d'une part, et d'autre part à leur intégration par le marché. Mais elle s'est « routinisée » et se trouve face au mouvement de rupture des romantiques :

> Aux contre-idéologies artistiques élaborées au cours du XIXe siècle, aux tentatives d'émancipation des peintres, à leur accroissement numérique, l'institution académique a opposé une structure rigide (White 1965). C'est contre elle que le marché s'est constitué en système concurrent d'organisation de la vie artistique. (Moulin, 1983)

Les artistes indépendants issus du mouvement romantique négocient leur professionnalisation en revendiquant une rupture vis-à-vis de la tradition canonique et de l'institution qui l'incarne : c'est la définition des positions d'avant-garde. La doctrine de « l'art pour l'art » que ces mouvements revendiquent s'adresse avant tout à la communauté artistique, contournant le marché et l'académie. Moulin (1983) éclaire la nouvelle relation économique qui s'établit alors entre le monde de l'art et le marché : le négociant traditionnel, qui prenait en charge la circulation de l'œuvre, est remplacé par « l'entrepreneur schumpeterien ». Il se positionne à l'endroit du commanditaire, en amont et non plus en aval de la production de l'œuvre. Ainsi, le travail de l'artiste et ses moyens de production sont directement mis en relation avec le marchand d'art, et c'est le marché, par l'intermédiaire des choix opérés par celui-ci qui qualifie en dernière instance la professionnalisation de l'artiste.

> « L'artiste [indépendant] négocie la reconnaissance sociale de son identité d'artiste en rejetant tout critère extérieur de définition. La dénégation conjointe de la profession et du marché (dont les artistes n'ignorent pas l'interdépendance) aboutit paradoxalement, dans l'idéologie artistique, à la malédiction comme version accomplie de la carrière d'artiste – l'échec temporel constituant le fondement de la liberté créatrice et le signe de l'élection devant la postérité (Bourdieu, 1975). » (Moulin, 1983, p. 392)

Deux processus de professionnalisation co-existent ainsi à partir du XIXe siècle, l'un fondé sur l'héritage et la tradition, et l'autre sur une logique de rupture. Les aspects techniques et organisationnels diffèrent, ainsi que la dynamique économique liée à la subsistance de l'artiste, tandis que l'œuvre connaît une remarquable redéfinition. Cette relation dialectique qui s'instaure entre l'académie et l'avant-garde cadre les négociations autour de la professionnalité de l'artiste dans la période contemporaine. Moulin, non sans rappeler qu'il s'agit là d'une schématisation excessive, identifie trois héritages qui constituent « l'image sociale » de l'artiste :

> « l'artisan, homme de métier ; l'académicien, homme de métier et de savoir ; l'artiste créateur, dieu libre. Les deux premières images sont associées à des modes de professionnalisation, la dernière image est destinée à combattre la routinisation des institutions professionnelles, corporation ou académies. » (Moulin, 1983, p. 393)

De plus, le travail de création artistique revêt une signification symbolique particulière dans la société industrielle, endossant un « rôle mythique » équivalent au travail productif industriel, mais construit du point de vue de son alternative (Adler, 1975). Adler souligne au moins trois dimensions du travail artistique qui, par contraste, le distingue symboliquement du travail industriel : sa dimension isolée et auto-régulée ; son recours à des techniques préindustrielles et artisanales, et – par-dessus tout note Adler – « *sa création ostensible de valeurs*

transcendantes et spirituelles[cxx] » qui permet à l'artiste de « se trouver » dans son travail là ou les autres travailleurs « s'y perdent ». Tandis que l'artiste poursuit sa voie à travers son travail, son existence étant moulée dans la destinée qu'il accomplit à travers lui (« *he kept alive the image of one who lived to work* »), le travailleur industriel doit lui reconstituer son identité dans l'espace des loisirs. Le prolongement de l'épistémologie héroïque de l'artiste contribue efficacement au contraste nécessaire à la distinction sociale de l'artiste et de l'œuvre. La figure de l'artiste prolonge dans l'imaginaire romantique une vision mythique, exaltée et héroïque, de la transcendance humaine, ici renouvelée selon les lois d'un monde séculaire. Ce contraste apparent repose pourtant sur le fonds d'un imaginaire commun : celui de l'*homo faber*[54], l'homme producteur porté aux nues dans une disposition de demi-dieu, que la figure de l'artiste sert parfaitement (Adler, 1975).

L'idéal de l'artiste romantique, indépendant vis-à-vis des institutions académiques et hors du marché, correspond à une individualité qui se déploie dans la pratique artistique professionnelle authentique. Ce déploiement correspond à une affirmation de soi et de sa liberté propre, à la fois en prenant part à la vie mondaine et en étant à l'abri de ses contrariétés quotidiennes (Pelles, 1963 ; Adler, 1975) :

> « Les jeunes ne se considéraient pas comme des peintres, des compositeurs ou des écrivains uniquement en fonction du travail qu'ils effectuaient devant un chevalet ou à un bureau. Leur association même avec ce type de travail semblait être une déclaration d'indépendance contre la vie ordinaire de l'époque et une affirmation de l'individu libre mythique qui était devenu un idéal dans les développements intellectuels et politiques des cent dernières années. Pour une féministe comme George Sand, ce type d'attraction était particulièrement fort. Elle se souvient dans son autobiographie : '*Être artiste ! Oui, je voulais l'être, non seulement pour échapper à la prison matérielle où la propriété, grande ou petite, nous emprisonne dans un cercle de petites préoccupations odieuses, mais aussi pour m'isoler du contrôle de l'opinion… Pour vivre loin des préjugés du monde*'. Pour les jeunes hommes, l'art n'est pas seulement un moyen d'affirmer leur indépendance personnelle. Le fait d'être artiste peut permettre de se sentir important en appartenant à une communauté d'illustres – par exemple le Conseil de Newton dans lequel le Compte de Saint-Simon a demandé que les peintres siègent à côté des savants, des écrivains et des compositeurs.
> En pratiquant l'art, ils avaient aussi le sentiment de contribuer au monde, et même de le guérir ou de le changer, non seulement par les effets dialectiques du sujet, comme autrefois, mais par l'activité de l'art lui-même[cxxi]. » (Pelles, 1963, p.18 – 19)

Le XIXe siècle est marqué par des changements de paradigmes dans les champs scientifiques, artistiques et philosophiques. L'apparition de la thermodynamique correspond au changement

54 André Leroi-Gourhan nous rappelle que ce « terme commode mais sans fondement paléothologique »est issu de « La philosophie [qui] a distingué deux humanités successives, celle de l'*homo sapiens* qui est la nôtre, et celle de l'*homo faber*, créature théorique qui n'aurait eu comme caractéristique que l'outil », (1943 et 1971, p.10). Adler souligne que jusqu'au XVIIIème siècle, la notion d'art signifiait avant tout les savoirs et les savoirs-faire liés à des techniques en tant que celles-ci distinguent l'homme dans son rapport à la nature.

de paradigme scientifique, tandis que les avants-gardes recomposent le paysage visuel et narratif de la modernité. Anson Rabinbach (1990) éclaire dans ses travaux, *The human motor : energy, fatigue, and the origins of modernity*, la combinaison de ces changements de paradigmes comme fondement de la culture moderne. Les découvertes scientifiques liées à l'énergie sont en effet traduites en une modernité sociale et philosophique qui repense l'homme non plus comme une machine au sens de Descartes, mais comme le moteur de la transformation sociale moderne (Rabinbach, 1990). Rabinbach éclaire en particulier deux traditions artistiques et philosophiques qui émergent de ce contexte. :

> « Dans ce contexte de dislocation, le modernisme esthétique est interprété – en particulier par les théoriciens de l'École de Francfort (Theodor Adorno et Max Horkheimer) – en grande partie comme une rébellion soutenue contre la rationalisation et la marchandisation, une révolte dont l'espoir réside dans la récupération ou la préservation d'une conception alternative de la culture. T. W. Adorno, le plus éloquent défenseur de ce point de vue, a affirmé que le caractère abstrus, la complexité formelle et la distance du modernisme artistique par rapport aux formes ordinaires d'expérience ou de connaissance ont généré la résistance et la rupture de l'art par rapport au monde du travail et de l'échange. L'inaccessibilité du modernisme, en d'autres termes, était le seul moyen pour l'art de reconquérir l'autonomie perdue de l'ego individuel face aux contraintes de la société. L'état d'esprit de cette critique était à la fois triomphal et défaitiste ; avec la perte désastreuse de la cohérence sociale, l'art représentait la victoire impuissante de la conscience malheureuse du modernisme sur la modernité[cxxii]. » (Rabinbach, 1990, p.85).

Cette première tradition s'exprime à travers une esthétique qui s'affirme en réaction à la modernité, pour Rabinbach, en contre-carrant les conventions rationalistes (contre l'hégémonie scientifique) et mercantile (contre le processus de marchandisation). Elle s'appuie sur une stratégie et une esthétique de la révolte, de l'empêchement (du marché vis-à-vis de l'œuvre) et de la résistance (de l'artiste à l'exploitation). L'école de Francfort dans sa perspective webérienne tente d'établir un lien dialectique entre la modernité sociale et l'esthétique moderne comme combinaison participant à la compréhension de la crise de la modernité.

Une seconde tradition, post-structuraliste, s'appuie essentiellement sur le rôle du langage dans la déconstruction de la crise moderne, qui repose sur sa libération et donne lieu à une esthétique formaliste :

> « La seconde tradition qui affronte la crise de la modernité est plus militante et moins mélancolique. Pour les critiques poststructuralistes, toutes les œuvres littéraires et artistiques modernistes sont essentiellement autoréflexives et autoréférentielles, ne s'intéressant qu'à elles-mêmes et à leurs relations formelles et intérieures. La critique doit donc adopter la posture de l'œuvre moderniste et se défaire de l'idée nostalgique qu'une vérité ou une intention objective est en jeu. La clé de cette critique est le rôle du langage. Cependant, dans le rejet poststructuraliste de l'art comme "contrepoint" de la société, la critique de l'hégémonie de la vérité ou du sens s'inscrit dans le cadre d'une solution

> “esthétisante” à la crise – la libération du langage par rapport au sens, de l’art par rapport à la représentation. Au lieu de résoudre les contradictions classiques de la modernité (ordre contre instabilité, identité contre non-identité, rébellion contre autorité), ces contradictions deviennent les énigmes intellectuelles incontournables à travers lesquelles la modernité s’établit, se décrit et se maintient[cxxiii]. » (Rabinbach, 1990, p.85).

Pour Rabinbach, l’affirmation d’une subjectivité radicale et rebelle qui se réfugie dans l’inutilité de l’art n’a pas permis, en tant que forme critique face à l’extension rationaliste des sciences et des techniques, de saisir pleinement les changements à l’œuvre dans nos modes de perception du temps et de l’espace, et la compréhension des mouvements du corps. Ces évolutions scientifiques ont pourtant eu une influence majeure pour les arts à la fin du XIXe siècle :

> « ‘Le modernisme », écrit le sociologue Anthony Giddens, « n’est pas seulement une protestation contre des traditions perdues, ni une approbation de leur dissolution, mais dans une certaine mesure une expression exacte du vide de l’espace-temps’[55]. La rupture du continuum ordonné du temps et de l’espace qui a revigoré les arts et caractérisé la crise de la perception à la fin du XIXe siècle est également née de développements internes aux sciences, et non pas, comme on le pense souvent, d’une protestation contre la prééminence de la connaissance scientifique[cxxiv]. » (Rabinbach, 1990, p.86).
>
> « Avec la doctrine de l’énergie, il n’y avait finalement rien au-delà de la matière pour expliquer son mouvement, aucun homoncule sous la table. Il n’y avait que de la matière en mouvement, l’énergie revendiquant une véritable universalité en tant que réservoir du mouvement perpétuel de l’univers, source de sa force de travail. L’ancien dualisme de l’esprit et de la matière a été dépassé par un matérialisme transcendantal avec sa propre conception monadique de la réalité – l’unité de la matière et de l’énergie – en tant qu’énergumène.[cxxv]. » (Rabinbach, 1990, p.289-290)

La rébellion de l’artiste romantique, indépendant, se prolongera au sein des avant-gardes des années 50, 60 et 70 jusque dans la remise en cause de l’œuvre elle-même.

C’est dans cette dynamique que l’atelier est reconsidéré comme espace de production jusqu’à sa remise en cause, à mesure que l’existence légitime de l’œuvre elle-même est interrogée jusqu’aux confins de sa négation. Au cœur de ces remaniements épistémologiques, entre stratégie discursives et pratiques professionnelles, l’atelier se reconfigure à partir des romantiques, dont les questionnements ouvrent sur les *studio studies* des années 60 et 70.

55 Anthony Giddens, « Modernism and Postmodernism," New German Critique 22 (Winter 1981) : 16

3.3.2 Les avants-gardes entre rupture et continuité de l'atelier : les mouvements « post-studio » et « post-post-studio »

Max Weber a souligné que le fonctionnement des avant-gardes, qui s'amorce à l'époque moderne, repose sur un système d'alternance entre périodes de charisme et de routinisation (Moulin, 1983). Cette dynamique ne se départit pas de l'héritage épistémologique héroïque (reprenant volontiers le thème de la malédiction) qui irriguera les différents courant post-modernistes. Sous l'influence de ces mouvements, le triptyque artiste/œuvre/atelier est reconfiguré tout autant par la remise en cause de l'œuvre que par celle de l'atelier, la concomitance des deux témoignant de l'intensité du lien épistémologique qui les unit.

Entre l'atelier du maître de la Renaissance et celui de l'artiste moderne, l'héritage est moins linéaire et univoque qu'il n'y paraît, mais certaines composantes de l'atelier mythique se sont accentuées, à défaut que l'atelier réel ne corresponde au mythe :

> « La tradition et l'aura de l'atelier moderne l'ont désigné comme un lieu à part dédié à la production d'une œuvre autonome – le site d'un travail artistique souvent détaché, où les compétences artistiques sont explorées et affinées jusque dans leurs aspects les plus imperceptibles, à la faveur de l'isolement. Pourtant l'atelier moderne n'a pas toujours été une tanière solitaire, calfeutrée hors du monde. Il fut aussi un lieu d'enseignement, un espace au cœur des échanges sociaux et du travail collectif. L'atelier, suivant ce modèle, est une « chambre de privilège », le domaine d'une figure d'auteur masculine qui se distingue résolument de ce qui relève du domestique. Depuis l'Europe du dix-septième siècle jusqu'à nos jours, en passant par l'Amérique de la moitié du vingtième siècle, la tradition romantique de l'atelier moderniste a nourri la production de l'individualisme[cxxvi] » (Grabner in Jacob & Grabner, 2010, p.2)

Grabner souligne que l'atelier moderne apparaît toujours comme lieu qui incarne les garanties épistémologiques nécessaires à la fabrication d'un art reconnu comme tel, mais qui porte en lui les germes de sa destruction potentielle. S'il est le lieu de l'expérience de l'artiste en premier lieu, il peut s'ouvrir à un public friand de partager ce frisson. Les ateliers se visitent et deviennent partie prenante des scènes artistiques auxquels ils appartiennent.

Poursuivant l'analyse jusqu'à nos jours, Grabner souligne combien cet héritage de l'atelier du XIXe impose un cadrage qui contient tout autant ses attributs élémentaires de l'atelier que les germes de son effondrement, de sa disparition, ou d'une transformation radicale. Et avec lui, celle de l'œuvre. En effet, les artistes eux-mêmes, au sein de différents mouvements avant-gardiste, ont interrogé le rôle de cet espace de production et son fonctionnement, la place qu'ils y occupent, la relation entre le dedans et le dehors de cet espace, tout autant que la notion d'œuvre. Dans les années 30, les artistes des mouvements d'avants-garde tel le Futurisme, le Dadaïsme, le Surréalisme, le Constructivisme notamment ont revendiqué la désacralisation de la figure de l'artiste en même temps qu'ils affirmaient que chacun est artiste (Tumlir, 2012). Ces questions ont abouti dans les années 60 à 80 aux mouvements avant-gardistes qui participent à la revendication de l'ère « post-atelier ». Le rôle des artistes

américains et de l'école de New York fut déterminante, porté en particulier par les tenants de l'« action painting » et la « Picture Generation » au sein du PopArt.

Les travaux de Carole A. Jones (1991) sur l'évolution moderne et contemporaine de l'artiste américain éclairent les positionnements distincts des mouvements artistiques occidentaux aux USA et en Europe. L'originalité du travail de Jones réside dans sa proposition méthodologique nouvelle : l'autrice choisit de s'intéresser aux modes de production revendiqués par les artistes et aux espaces dans lesquels ils se déploient pour aborder les évolutions au sein des courants artistiques sous un angle résolument social[56]. Jones établit un rapport entre l'évolution des modes création et celui de la production scientifique, mobilisant les travaux de Ophir et Shapin (1991) pour éclairer l'histoire politique des artistes américains du XXe siècle :

> « Tout comme les philosophes naturels du XVIIe siècle invoquaient la « sainte solitude » pour légitimer leur quête d'une science dépolitisée et leur retrait du devoir civique (Shapin, 1991), les expressionnistes abstraits et leurs collègues ont puisé dans les concepts romantiques de folie divine et de génie individuel pour défendre leur isolement cultivé[cxxvii]» (Jones, 1991, p.103).

Les expressionnistes abstraits personnifient un individualisme extrême qui a donné le ton des avants-gardes modernes (qualifiés de légionnaires par Rosenberg, qui prolonge la métaphore militaire conquérante et masculine), tout en étant célébrés comme les figures du triomphe de la peinture américaine :

> « '*Attachés ni à une communauté ni les uns aux autres, ces peintres vivent une solitude unique, d'une profondeur qui n'est atteinte peut-être nulle part ailleurs dans le monde. Des quatre coins de leur vaste pays, ils sont venus se plonger dans l'anonymat de New York, l'anéantissement de leur passé n'étant pas le projet le moins contraignant de ces légionnaires esthétiques*[cxxviii] .' (Rosenberg 1947-48, 75 ; cité par Jones, 1991, p. 105, c'est Jones qui souligne)

Les expressionnistes abstraits bâtissent leur mouvement sur une double logique d'isolement épistémologique : contre le conservatisme de peintres Régionalistes (tenant de « l'America first ») et à l'écart des Réalistes qui marquent leur engagement à gauche et qui s'identifient dans une « internationale moderniste ». Ils s'isolent donc à la fois de la société et des questions politiques, précise Jones. Cette posture emporte des conséquences sociales : une célébration de l'individualisme méthodologique et social, ce qui contribue en retour à une essentialisation de l'œuvre comme pure forme expressive :

> « Par-dessus tout, la source de l'imagerie et du contenu se trouve à l'intérieur de soi. Pour revenir une fois de plus à Rosenberg : '*Le geste sur la toile était un geste de libération de la valeur – politique, esthétique, morale… L'artiste solitaire ne*

56 Elle s'éloigne d'une approche structurée autour des styles et met en œuvre une approche spatiale : « "*While traditional scholarship has mapped the stylistic changes apparent in the works of art and the rhetoric that accompanied them, it is only by examining the workplace itself that we can assess the changes in artistic practice, and map these changes against presentations (and re-presentations) in the visible and verbal worlds of art*.", p. 102.

voulait pas que le monde soit différent, il voulait que sa toile soit un monde' (Rosenberg 1952, 30 ; c'est nous qui soulignons)[cxxix]. » (Jones, 1991, p. 106)

Jones souligne le retournement opéré notamment par rapport aux analyses d'Alpers concernant la modernité de Rembrandt : alors que ce dernier avait, par contraction, fait entrer le monde dans son atelier, cette fois c'est l'atelier et le monde qui subissent une réduction pour entrer dans la toile :

> « Ce qui importait, ce n'était pas la relation de l'œuvre à une réalité sociale, mais sa relation à l'individu peintre. Le monde était échangé contre un monde : le tableau n'était plus son reflet, mais son substitut[cxxx] » (Jones, 1991, p. 106)

À l'opposé de l'héroïsme individuel du peintre américain de l'expressionnisme abstrait se trouve Wharol et sa fabrique, nous dit Jones. En effet, à partir des années 70, les artistes américains se positionnent en rupture avec l'image romantique de « l'individualisme héroïque » dont ils ont héritée. La mode de création des années 60 se tourne vers « des modes de production artistiques impersonnels et collaboratifs, qui s'appuient sur des modèles industriels et managériaux[cxxxi]», dont la « Factory » de Warhol est l'un des exemples les plus connus et explicites de ce déplacement (Jones, 1990). À nouveau, l'atelier se redéploie pour accueillir « le monde ». Une certaine polyphonie textuelle et spatiale est à l'œuvre en ce que la figure de l'artiste Warhol et sa « fabrique » se construisent dans une intertextualité et une ambivalence revendiquées (Jones citant elle-même Griselda Pollock se référant au texte de Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ») :

> « L'étude de l'environnement de Warhol, en abordant la production et la consommation, devient ainsi une sorte d'analyse contextuelle/textuelle ; elle contribue également à la catégorie de Pollock de '*la reconnaissance valide d'un producteur social de textes, situé dans des relations de production sociales et de genre spécifiques*' (Pollock 1988, 214, n.9). Cette "usine", bien sûr, n'avait pas un contexte unique, mais plutôt des contextes multiples, parmi lesquels l'usine de Pittsburgh, l'usine de New York, les significations culturelles générales du mot "usine" et le contexte fourni par les méthodes de production de l'usine d'après-guerre elle-même. Ces multiples contextes n'ont pas été simplement reproduits dans la Factory de Warhol. Au contraire, chacun d'entre eux a été exploité et transformé de manière spécifique, reflétant des ambivalences culturelles plus larges de notre part – et de la part de Warhol[cxxxii] ». (Jones, 1991, p.107)

Le choix de l'architecture de l'usine de Warhol, resitué dans son contexte, nous renseigne sur la stratégie mise en œuvre par l'artiste. L'atelier est au cœur d'une stratégie de géographie sociale[57] dans laquelle le bâtiment devient un signifiant puissant : « *Qu'est-ce qu'ont mis en*

57 « The neighborhood signified modern business and contemporary industry so strongly that an early assistant argued against Warhol's taking the space, because the neighborhood « wasn't Romantic enough. It was too business-like » (Malanga 1989). Significantly, these glass-faced towers in New York had housed not factories but their upper-managerial supervisors. […] The Manhattan loft to which Warhol moved his studio thus provides an alternate context for the signification of the Factory. Rather than the dark, endless, singlestory Pittsburgh mill of memory, devoted to the conversion of raw material into industrial product, the 47th Street loft was surrounded by glass towers and was itself raised up into the light and dedicated to the

œuvre Warhol et des collègues pour donner du sens à ***leur*** *Usine*[cxxxiii]*?* », interroge Jones (emphase de Jones). La mise en scène outrancière exigée par Warhol pour imiter les premiers âges industriels correspond à la volonté d'une maîtrise des signifiants attachés au lieu qui rejaillit sur la figure de Warhol et de ses associés. Cela participe à les positionner sur une scène avant-gardiste qu'ils contribuent à rendre visible dans les mondes de l'art.

Warhol affirme à la fois une esthétique et un mode de production en rupture. La fabrique de Warhol s'affirme dans son organisation interne comme le négatif de l'usine moderne. Cette dernière est minutieusement planifiée. Designer, psychologues, sociologues, « théoriciens » de la couleur ont été mobilisés pour s'assurer de l'installation optimale des postes de travail semi-permanents. L'espace construit par Warhol est au contraire essentiellement « indéfini » précise Jones (à l'exception de la salle de bain), et plus exactement, sans affectation précise ou planifiée, si bien que les différents usages de la production artistique s'y superposent :

> « Les fonctions qui se chevauchent dans les espaces partagés : la salle de bain était aussi une chambre noire où naissaient les images de la Factory, le canapé était aussi une scène pour de nombreux films de la Factory (en particulier Couch). L'espace le plus multifonctionnel était peut-être le sol, qui servait de scène pour filmer ou projeter des films, de zone pour les répétitions de rock, de zone d'assise pour les projections et, bien sûr, de zone de travail pour la sérigraphie de toiles ou de boîtes (figures 4 et 5). Le plan de la Factory avec les fonctions spatiales représentées ressemble à un labyrinthe impossible (figure 6) – en partie parce que des choses qui se sont produites à des moments différents doivent être représentées l'une au-dessus de l'autre[cxxxiv] . » (Jones, 1991, p.111)

En cela, l'usine Warholienne correspond plus vraisemblablement aux premières heures de l'industrie : les ouvriers bénéficiaient d'une certaine liberté dans l'organisation de leur travail sous la direction de leur maître, et leur savoir-faire individuel ne les rendaient pas encore parfaitement interchangeables. La « Factory » de Warhol mobilise une vision romantique de l'usine avant qu'elle ne traduise dans son aménagement les transformations radicales de notre perception du temps et de l'espace en modalité de division du travail, en agencements tayloriens et en lignes de production.

> « Avec ses fenêtres assombries, ses murs argentés scintillants (si loin de la coordination couleur-fonction) et son atmosphère de 'spectacle d'horreur', la Factory avait la structure fonctionnelle d'une manufacture du XIXe siècle […] L'inflexion secrète du XIXe siècle de la Factory avait peut-être le même effet qu'une manchette édouardienne sur la manche d'un mannequin de Carnaby Street – un flirt ambivalent avec un âge antérieur, impérial[cxxxv]. » (Jones, 1991, p.113)

De plus, les travailleurs de l'usine de Warhol sont en quelque sorte rémunérés « à la pièce », s'agissant de filer l'analogie ouvrière, ou en nature (repas, fournitures) et leur rémunération varie à la semaine, en fonction du volume de travail effectué. L'individualisme méthodologique et social, derrière l'apparente gestion collective de l'organisation du travail, est prégnante (Jones 1991, citant Malanga 1989). L'impression sérigraphique reprend la

---

manufacture offinishedconsumer goods. And rather than the serious matter of which tanks and destroyers were made, the Manhattan factory had produced the frivolous stuff of fashion. », Jones (1991), p. 109-110.

logique de la ligne de production industrielle, et désigne par les sujets choisis le mode de consommation qui caractérise la modernité à laquelle participe ce nouveau mode de création. Les galeries d'art accueillent les *happening* réguliers et deviennent des lieux actifs des sociabilités du monde de l'art moderne.

Jones avance que la mise en scène de la production Warholienne prend en charge la position ambivalente dans laquelle se trouve la société américaine : fascinée par la mise en œuvre publique et domestique de nouvelles technologies industrielles, l'air du temps est aussi empreint d'une certaine réserve (« half-reluctance ») vis-à-vis de ces transformations dont on commence à peine à mesurer les conséquences pour la vie occidentale au moins. La transition managériale imprègne la société et constitue l'un des éléments caractéristiques de cette modernité. Le formalisme des créations de Warhol témoigne de ces transformations en soulignant le lien explicite entre la production et la consommation des œuvres, actant de fait leur statut de bien marchand. Warhol occupe lui-même la position de manager : bien que les liens hiérarchiques ne soient pas toujours explicites avec les membres de la communauté rassemblée à la Factory, il organise une chaîne de production qui permet à ses assistants de produire en son absence. L'expérience de la Factory de Warhol contribue ainsi à reformuler la position des avant-gardes, au-delà de la posture oppositionnelle. L'artiste et l'atelier sont autant des espaces pour s'engager dans la modernité que pour formuler une position critique face à ses changements : l'artiste d'avant-garde cesse d'être isolé du monde même s'il entretient avec lui une relation ambivalente et critique.

> « Dans le cas de la Factory de Warhol, l'espace de production est aussi un espace de médiation : entre de multiples contextes, définitions de l'artiste et œuvres d'art. Les différents contextes de signification de l'"usine" – l'usine satanique de Pittsburgh ; le bureau modulaire à poste de travail fixe et le loft à lumière du jour ; l'usine automatisée du « cerveau électronique » de l'ère atomique – ont tous été exploités pour produire les murs argentés et les lignes de production brutes de la Factory de Warhol. Dans l'espace de la Factory, l'artiste est passé du statut d'auteur unitaire à celui de « gestionnaire d'image » laconique, du génie solitaire à celui de collaborateur ou de cadre supérieur, de l'isolat aliéné à celui de papillon social. L'œuvre d'art unique est devenue une marchandise produite en série, l'espace d'individualisation des peintures « de terrain » de l'expressionnisme abstrait a été remplacé par l'espace aplati et finalement social de l'icône pop – comme son ancêtre byzantin, différent et identique à la fois. Représentant l'ambivalence de la période à l'égard du consumérisme et de l'industrialisation, la Factory de Warhol a également construit une nouvelle position pour l'artiste, opérant quelque part entre le rôle traditionnel d'opposition du modernisme et la politique d'engagement malaisée du postmodernisme. C'est cette position incertaine qui s'est avérée si fascinante pour les générations suivantes d'artistes, de critiques, de collectionneurs et d'universitaires, qui se débattent inlassablement avec « le nom d'auteur Warhol » et tout ce qu'il en est venu à représenter.[cxxxvi]. » (Jones, 1991, p.128)

L'ouverture des avants-gardes au-delà du monde de l'atelier et de l'œuvre aboutira, à peine deux décennies après l'ouverture de la Factory (1963), à un moment de rupture de l'ère post-

atelier. Inscrit dans le Pop Art et porté en particulier par la « Picture generation », cette nouvelle posture revendique la chute de l'espace mythifié pour mieux affirmer une posture critique vis-à-vis du « monde de l'art » et faciliter une remise en lien avec la société. Le mouvement « post-studio » correspond en réalité plutôt à une reformulation épistémologique qu'à une éradication[58].

En effet, « l'ère post-atelier » a été proclamée dans l'école d'art californienne CalArt à la fin des années 70. Elle correspond à l'approche pédagogique de l'artiste Baldessari (Hertz, 2003) qui prend la direction pédagogique de la formation.

> « Nous avons immédiatement lancé le programme Post-Studio. En fait, j'ai été engagé comme peintre, mais je n'avais pas peint depuis quelques années ; en 1968, j'avais brûlé toutes mes peintures. J'ai dit que je voulais bien enseigner la peinture, mais que cela ne m'intéressait pas trop. Paul m'a demandé : « Que veux-tu enseigner ? J'ai répondu que je voulais enseigner à des étudiants qui ne peignent pas ou qui ne font pas de sculpture ou toute autre activité manuelle. Je ne voulais pas l'appeler « art conceptuel », alors je l'ai appelé « art post-studio ». J'ai rassemblé beaucoup d'équipement – caméras Super-8, caméras vidéo, matériel photographique – et j'ai fourni des cassettes et des films.
> En gros, mon idée était qu'on ne peut pas enseigner l'art ; il faut être entouré de beaucoup d'artistes plutôt que de beaucoup de gens qui parlent de l'art.[cxxxvii]. » (Baldessari, in Hertz, 2003, p.60)

La doctrine de recherche est mise en œuvre au sein d'une communauté temporaire qui se compose des étudiant·e·s du département artistique, lui-même « semi-autonome » vis-à-vis de l'école dans son ensemble et du monde de l'art (Tumlir, 2012). Le paradoxe, souligne Tumlir à l'appui des commentaires des critiques de l'époque, repose dans le processus d'institutionnalisation à l'œuvre pour chaque mouvement de rupture :

> « En d'autres termes, lorsque l'Art Post-Studio est proposé comme programme, il est déjà en passe de devenir une orthodoxie, prenant place parmi les « clichés des départements d'art des universités », comme Kaprow décrivait la mise en œuvre académique des principes de l'Expressionnisme abstrait à l'époque de sa propre salade. « N'était-il pas parfaitement clair que l'art moderne en général était en train de déraper ? « écrit Kaprow en reprenant la liste des valeurs esthétiques que Clement Greenberg et Harold Rosenberg avaient appliquées à Jackson Pollock en tant que modèle moderniste : « L'acte de peindre, le nouvel espace, la marque personnelle qui construit sa propre forme et sa propre signification, l'enchevêtrement sans fin, la grande échelle, les nouveaux matériaux, etc. Tous ces éléments avaient déjà été réifiés comme des évidences académiques, des « clichés des départements d'art des universités », l'étoffe des manuels[cxxxviii]. » (Tumlir, 2012, p.60)

58 Tumlir (2012) définit ainsi ironiquement la période post-studio : « Post-Studio Art : the designation occupies a relatively brief period bounded by a past when artists, as makers of things, required a particular kind of secluded and solitary workspace, and a present when they are making things again within such spaces. »

La rupture revendiquée par le thème du « post-studio » s'incarne avant tout dans un environnement universitaire et en conserve les codes. Cela est particulièrement vrai en Californie, souligne Tumlir, dans la mesure ou CalArt se situe alors au cœur d'un mouvement artistique local et se présente à la fois comme le lieu de travail intellectuel des étudiants et d'artistes professionnels. Le mouvement « post-atelier » correspond donc paradoxalement au moment où s'institutionnalise l'atelier, y compris dans les écoles d'art. La notion d'atelier académique renvoie à deux figures possibles : la figure de l'artiste d'une part, et la communauté artistique d'autre part. Tumlir souligne le rôle central de l'école d'art et les méthodes pédagogiques fondées sur la figure du maître, un cadre institutionnel qui invite à « tuer le maître » dans une référence toute freudienne, et aboutit donc à dissoudre son atelier :

> « Le passage de l'atelier, espace magique de libération expressive, à une succession de tâches fastidieuses et/ou oppressantes est, au moins en partie, fondé sur l'expérience de l'école, qui est représentée par Howard Fried sous sa forme la plus autoritaire et la plus envahissante. Ici déjà, on peut supposer que la pratique avant-gardiste consistant à renvoyer ses maîtres a été mise en œuvre dans le cadre du programme éducatif élaboré par ces mêmes maîtres, qui l'ont ainsi transformée en leur faveur (ou, dans le cas de Purdue, en une simple source d'amusement cruel). L'argument est mis en évidence dans une vidéo de Baldessari datant de 1971, dans laquelle l'artiste écrit à plusieurs reprises la phrase « I will not make any more boring art » (je ne ferai plus d'art ennuyeux) sur un bloc-notes. Alors maître lui-même, Baldessari adopte la posture d'un mauvais élève en train de se faire corriger, suggérant que les anciens conflits avec les pouvoirs institutionnels ne peuvent plus être transcendés par le travail. Dans le Post-Studio, ces conflits sont à la fois la raison d'être et le sujet de l'œuvre[cxxxix]. » (Tumlir, 2012, p. 66)

L'atelier n'est plus considéré, au moins pendant un temps, comme un espace de pratique mais comme un espace psychologique – accentuant la dimension expérientielle disposée au cœur de l'épistémologique artistique par les philosophes du XVIII[e] siècle.

La performance devient logiquement une pratique centrale. Si la remise en cause des formats et standards s'affiche comme une destruction, elle participe tout autant à un mouvement d'extension du champ de l'art au-delà du cadre de la toile et de l'atelier :

> « C'est en grande partie grâce à ses reproductions photomécaniques que la peinture, qui était alors le médium dominant, est devenue '*une arène dans laquelle agir'*, comme l'a observé Rosenberg dans son essai fondateur *The American Action Painters*. Et ce, précisément parce que l'image reproduite tend, par sa nature même, à absorber plus que la peinture 'en elle-même et pour elle-même'. Dans ce même essai, Rosenberg émet l'idée que désormais l'artiste est dans l'œuvre – ou, comme il le dit dans le titre de sa première section, 'Getting inside the Canvas' – mais il revient à Kaprow de constater que l'atelier y est aussi, jetant ainsi un pont théorique entre l'expressionnisme abstrait et les artistes post-studio comme Baldessari et lui-même. Des diverses photographies et films de Hans Narnuth et Rudy Burckhardt montrant Pollock au travail, Kaprow tire l'impression que '*la pièce a toujours été un cadre ou un format aussi'*. Rosenberg avait déjà suggéré que, bien que '*la nouvelle peinture ait brisé toute distinction*

entre l'art et la vie', elle conserve néanmoins une part d'artifice. '*Ce qui donne son sens à la toile, ce ne sont pas les données psychologiques mais le rôle, la façon dont l'artiste organise son énergie émotionnelle et intellectuelle comme s'il était dans une situation de vie*'. [Rosenberg, 1952, p.590]. Selon lui, l'action painter joue un rôle, et s'il en est ainsi, son environnement doit servir en quelque sorte de décor[cxl]. » (Tumlir, 2012, p.62)

Si les interrogations épistémologiques exposées ci-dessus semblent être des explorations philosophiques « pures », le mouvement post atelier, et en particulier la « Pictures Generation » des années 70-80, se caractérise par un rapprochement des disciplines artistiques académiques avec les pratiques « créatives » de la publicité et du marketing. Adler (1975) souligne, contrairement à la rupture des premières avant-gardes, une adhésion des artistes progressive puis complète, retardée certes par une sorte de « cultural lag » (un retard culturel), à la dynamique de production industrielle dès lors que le contenu culturel fut intégré dans la logique de production :

« Cette marginalité [de l'artiste en tant que paria social isolé], dans sa forme extrême, n'était cependant que temporaire. Une fois que la stimulation artificielle de la consommation de marchandises (par le biais d'une imagerie publicitaire émotionnellement puissante et d'innovations en matière d'emballage et de design) est devenue un impératif économique, l'innovation artistique a bénéficié d'une nouvelle signification économique et d'un nouveau prestige culturel. Avec l'essor des industries du divertissement et des loisirs, les arts ont recommencé à occuper une place centrale dans la culture, à abandonner la position antagoniste de l'avant-garde précédente et à exprimer les valeurs sociales dominantes, en particulier l'enthousiasme pour les technologies de pointe et l'innovation stylistique. […] L'avant-garde contemporaine, tout comme les arts dits commerciaux, se moule au rythme d'un marché en constante évolution et imprévisible. Alors qu'une avant-garde antérieure se définissait par une posture d'opposition politique et culturelle radicale, les héritiers de sa tradition en sont venus progressivement à se définir non pas par un projet sérieux de révolte culturelle, mais simplement par l'expérimentalisme et l'innovation. Les artistes d'avant-garde, désormais reconnus comme les premiers arrivés d'une nouvelle tendance du marché, ne sont plus les parias mais les élites et les modèles de leur monde professionnel[cxli]. » (Adler, 1975, p. 363)

La professionnalité de l'artiste apparaît, pour Adler, dominée par l'impératif d'une innovation et de l'expérimentation qui permet de trouver sa place sur le marché de l'art. Sa critique rejoint celle de Rosenberg qui analyse « la tradition du nouveau » (dans son ouvrage éponyme publié en 1960).

« L'une des réussites du Pop Art – peut-être sa principale réussite intellectuelle – a été de franchir la ligne qui, pendant cent ans, a semblé séparer les beaux-arts de ce que l'on appelle les médias, c'est-à-dire les formes d'art du divertissement populaire, de l'information et de la propagande, y compris la publicité. Je dis

> « semblait séparer » parce que la division entre les arts et les médias de masse n'a jamais été très ferme[cxlii]. » (Rosenberg, 1968, p.10)

Cette « altération » ou « infiltration » (Rosenberg, 1968) est une « contamination délibérée » de la frontière qui séparait l'art des biens de consommation, lui assurant son autonomie traditionnelle qui fondait son règne sur l'esthétique (Brooks, 2003). Le Pop Art et le nouveau réalisme de l'après-guerre se caractérisent par l'introduction des pratiques d'appropriation empruntant, modifiant et reproduisant les images des médias de masses dans un paysage artistique alors dominé par la peinture abstraite (Potts, 2014). La notion d'extension, promue par Kaprow au-delà du cadre pictural classique de la toile, mais aussi du cadre de production de l'atelier, emporte des conséquences théoriques vis-à-vis de l'art comme institution (Tumlir, 2012). C'est le sens des « Happenings » de Kaprow, qui revendique l'expérience du « Art as Life[59] ».

Bürger (1974) rappelle que si ces mouvements ne sont pas à l'origine de la notion d'art comme institution, c'est bien à travers la critique qu'ils ont formulée à l'endroit du statut autonome de l'art dans la société bourgeoise qu'émerge une réflexion critique sur sa dimension institutionnelle. Dans cette perspective, le déplacement théorique proposé par Bürger, en particulier vis-à-vis de Luckàs et Althusser, consiste en l'examen non pas des caractéristiques propres des œuvres, mais du rôle instrumental d'une telle institution dans la construction d'une norme (« *the normative instrumentality of an institution* » / « la normativité instrumentale d'une institution »). La performance prend alors toute son importance dans le cadre d'un atelier ou l'artiste met en scène sa solitude dans la recherche intellectuelle et artistique, qui se retourne sur lui-même. Maintes fois filmé, photographié, l'atelier est intégré en tant que dispositif dans l'œuvre. Celle-ci n'est plus ici le résultat d'une production mais un moment – et l'enregistrement, la trace vidéo qui peut être exposée – de recherche en train de se faire, internalisée à défaut de s'exprimer dans une œuvre exécutée manuellement (« *Une façon de travailler, nouvellement privée d'un objet sur lequel travailler, est intériorisée et ensuite exécutée comme une façon d'être constamment troublée*[cxliii] », Bürger, 1974). C'est là l'une des caractéristiques des héritiers du mouvement « Post atelier », qui finalement consacrent l'espace de création tout en le vidant d'une fonction manufacturière de production artistique au sens pré-moderne.

Le mouvement post-studio concerne donc tout autant l'espace que l'œuvre – dans une remise en cause radicale qui confine à la mise en abyme. La quête épistémologique est menée aux confins de ce que permet l'épistémologie en tant que philosophie : l'enquête concerne la potentielle destruction du champ artistique comme domaine épistémologique.

---

59 La pratique d'Alan Kaprow a évolué au cours de sa carrière : il commence par peindre, dessiner, produire des assemblages et des collages, intégrant progressivement des objets du quotidien en galerie. Il passe ensuite au happening, qu'il expérimente sous différentes formes, de la plus théâtralisée et écrite à la plus improvisée, dans des galeries, des centres commerciaux, en plein air, etc. Il fera évoluer cette pratique vers la notion « d'activité », sorte de forme réduite pour un public très restreint, précisément documenté dans les manuels qui accompagnent la performance. Pour plus de détails sur l'évolution des recherches de Kaprow, voir l'ouvrage rétrospectif Meyer-Hermann, E., Perchuk, A., Rosenthal, S., Kaprow, A., & Getty Research Institute (Éds.). (2008). *Allan Kaprow—Art as life*. Getty Research Institute.

Raymonde Moulin identifie deux formes majeures dans la contestation des méthodes de production et des standards garantissant l'authenticité et l'originalité de l'œuvre : le rien et le multiple. C'est ainsi qu'elle les définit :

> « Le projet de *multiple* implique, dans son objectif final, l'utilisation des techniques industrielles comme moyen de création et non plus de *reproduction* et il introduit l'usage de nouveaux supports reproductibles. Le projet de multiple entraîne la production en série d'objets identiques et interchangeables. Il abolit l'œuvre, non pas en la faisant disparaître (disparition qui ne peut jamais être effective), mais en la multipliant. » (Moulin, 1978, p.248)

L'autrice souligne que les critères d'authenticité n'ont en réalité jamais disparu mais se sont recombinés (limitation du nombre de tirage, signature de l'auteur·ice pour l'authentification, etc.) Le projet de *rien* se relie aux performances et à la remise en cause de toute matérialité. Dans sa manifestation contemporaine la plus spectaculaire, l'on peut songer à l'auto-destruction programmée de l'œuvre de Banksy lors de son acquisition pour plus d'un million d'euros dans une mise aux enchères (2018)[60]. L'épisode fut, paradoxalement mais sans surprise, une nouvelle démonstration remarquée de la capacité de récupération de la critique par le marché de l'art, éclairant du même coup les contradictions de la démarche critique de l'œuvre confinant à sa destruction pour la préserver de la marchandisation.

À cet égard, l'historien de l'art Robert Klein, dans son article séminal *L'Eclipse de l'œuvre d'art* (1967), résume ainsi la dispute tout en approfondissant l'analyse pour éclairer les ressorts historiques et philosophiques du drame annoncé de la disparition de l'œuvre :

> « On ne s'est pas toujours rendu compte que les attaques des différentes avant-gardes artistiques de notre époque, depuis celles qui n'en voulaient qu'à la beauté ou à la figuration jusqu'à celles qui enterraient la peinture de chevalet ou même l'art tout court, convergent en dernière analyse contre un objectif limité, précis, mais souvent mal reconnu. Ce qui n'a cessé d'être en cause, sous une forme ou l'autre, dans tant de révolutions successives, c'est l'incarnation des valeurs, le monument, le bibelot, la quasi-construction, la quasi-symphonie, l'objet de contemplation, bref l'œuvre. Si l'on pouvait concevoir un art qui se passerait d'œuvres – on s'y efforce – aucun mouvement anti-artistique n'y trouverait à redire. Ce n'est pas à l'art qu'on en veut, mais à l'objet d'art. […]
> Ce pelé, ce galeux d'où nous vient tout le mal, j'entends la Renaissance, a inventé la notion d'art dont nous vivons encore, quoique de moins en moins bien. Elle a conféré à la production d'objets, raison d'être avouée depuis toujours de la profession d'artiste, cette investiture solennelle dont on ne peut plus la débarrasser qu'en rejetant l'objet du même coup. On rêve de l'artiste sans privilège, ingénieur – Tatlin –, artisan – le premier Bauhaus –, ou de toute façon l'égal de son public – Pop Art—; le Stijl voulait abolir la profession. Le courant dadaïste surréaliste tendait à dispenser l'artiste de la production d'objets – on ne lui demandait qu'à

60 Voir notamment l'article du Guardian : « Banksy auction stunt leaves art world in shreds. Canvas of Girl With Balloon passes through shredder in frame shortly after £1 m sale », Chris Johnston, Sat 6 Oct 2018 09.11 BST.

être ou, ce qui est plus dur mais que Craven ou Crevel ont fait, à se supprimer. » (Klein, 1967, p.44)

Cependant, « l'isolement de la *vitrine* est aujourd'hui brisé » (emphase originale), poursuit Klein, pour souligner avec Walter Benjamin la disparition du caractère sacré des œuvres d'art. Il ne blâme pas pour autant, uniquement, la reproductibilité des œuvres, mais pointe « une certaine répugnance pour la valeur incarnée » qui a conduit les avants-gardes à attaquer l'œuvre tout au long du XXe siècle :

> « Sacraliser un objet, ne fût-ce que discrètement, à cause de ce qui s'y rattache, rappelle trop le salut aux drapeaux, la conservation des souvenirs de famille, la croyance à la transsubstantiation ou, au mieux, l'étrange prédilection des collectionneurs et des historiens pour « l'objet qui… que…" ; bref, c'est une attitude bourgeoise. L'opinion largement partagée que la beauté formelle est le signal d'une incarnation réussie oblige par conséquent à rejeter la beauté en même temps que l'œuvre et son culte ; on refuse de caresser indéfiniment du regard la surface finie qui renferme l'essence précieuse. » (Klein, 1967, p.42)

Mais, insiste Klein, les parodies des œuvres qui ont été mis en œuvre par les avant-gardes avant les contemporains se sont toujours retournées contre eux : parodiant l'œuvre, ils n'ont pas échappé à la reconnaissance, faisant ainsi la démonstration que l'art pouvait être ailleurs. Même le hasard est reconnu comme partie prenante de l'art, « mais à l'état domestiqué ». La rupture réelle, celle qui signale l'entrée de l'art contemporain, ce sont les « action painters » de Rosenberg (1972) et l'avènement des performances. C'est ainsi que Jean-François Mattéi conclut :

> « L'art contemporain, c'est-à-dire non pas les différents courants de l'art moderne ou l'ensemble de l'art actuel, mais ce qui se donne sous cette dénomination dans les milieux artistiques depuis les années 1960, selon la datation adoptée par Christie's et Sotheby's, n'en est pas resté à la crise surréaliste de l'objet et ne l'a pas garantie par une rectification de la loi artistique. Il a mis en scène une crise ontologique de l'œuvre d'art qui a décliné toutes les formes de son appauvrissement, de son effacement, de sa subversion, de sa dislocation, de sa destruction, sinon de sa suppression ou de son anéantissement. L'unité revendiquée des pratiques les plus diverses qui relèvent de l'art contemporain est ainsi le *désœuvrement* de l'art, ou, si l'on préfère, la *soustraction de l'œuvre*, non pas au *monde de l'art*, mais au *milieu de l'art* tel qu'il se présente lui-même dans les galeries, les musées, les revues ou les ouvrages d'art contemporain. » (Mattéi, 2012, §2)

Pour Klein, ces récits dramatiques autour de la disparition de l'œuvre, qui sont le fait des galeries, des commerçants, des spécialistes, des musées, etc., n'ont pas empêché la poursuite de l'organisation sociale et économique du monde artistique. En effet, c'est une aberration souligne-t-il de considérer que la valeur réside dans l'œuvre quand elle se situe en réalité dans *l'apport* de l'artiste. Ce qui implique de comprendre d'où vient l'œuvre :

> « Tout le monde sent la contradiction entre l'état d'esprit de l'expressionniste abstrait lorsqu'il maltraite sa toile en y travaillant, et lorsqu'il l'entoure de tous ses soins pour l'exposer : image de la contradiction entre l'art pour-soi, l'expérience d'un chemin parcouru, et l'art-pour-autrui, solidaire du fétichisme de l'œuvre. » (Klein, 1967, p.44)

L'image de l'ermite condamné à trahir sa position d'isolement du fait de la contradiction intrinsèque de sa posture, qui exige pour qu'il puisse exister un public (voir 1.1.1.1. b), se rejoue dans la figure de l'artiste d'avant-garde. Les avants gardes sont ainsi pris au piège de leur propre contradiction. Pourquoi l'œuvre et le fétichisme qui l'accompagnent font-ils l'objet d'une telle aversion ? Car elle porte le risque de « *transformer l'expérience en chose, l'acte vécu en objet de contemplation* » (Klein, 1967). Il y a donc eu un *transfert* de valeur, souligne Klein, qui renouvelle la question épistémologique de l'art : d'une esthétique de l'imitation, l'histoire de l'art s'est recomposée autour de la notion d'innovation. C'est l'apport de l'artiste qui fonde l'esthétique contemporaine :

> « Nous avons pris presque inconsciemment l'habitude d'historiser tout nouvel objet, et de toujours embrasser l'évolution d'un coup d'œil compréhensif, la jugeant selon sa richesse, son pouvoir de synthèse, sa qualité d'invention, l'importance des problèmes attaqués et la justesse et la hardiesse des solutions. Ce sont indubitablement, dans un tel contexte, des critères esthétiques ; et des considérations purement historiques de date et de priorité deviennent du même coup artistiquement pertinentes (tout comme, sous l'effet des intérêts et de l'optique des collectionneurs, la rareté, l'authenticité d'une signature ou l'attribution à un grand nom ajoutaient effectivement à la beauté de l'œuvre). Cette plongée de l'ex-valeur artistique absolue en valeur de position historique ressort également de l'anxiété d'être à l'heure, aussi fréquente chez les artistes d'aujourd'hui que l'était jadis le souci de correction anatomique ou la crainte des anachronismes dans les compositions d'histoire. » (Klein, 1967, p.44-50)

Ce déplacement épistémologique vers l'innovation comme fondement de l'esthétique n'a pas résolu les deux questions qui persistent à se poser pour le domaine de l'art insiste Klein : « *Imagine-ton un état de choses où l'art se passerait d'œuvres ? Ou imagine-t-on des œuvres qui ne soient pas des incarnations de valeurs et des solidifications d'expériences ?* » (p.50).

De la même manière, les contradictions qui traversent la critique de l'atelier participent à son maintien au cœur de la professionnalité, sans pour autant être exempte d'enjeux épistémologiques « limites » pour le domaine de l'art. Les revendications liées à la création « post-atelier » (« post-studio ») sont issues d'un héritage qui combine l'imaginaire romantique et des reformulations qui tentent de s'inscrire en rupture d'une professionnalité héroïque. La rupture affichée par la « crise de l'atelier » (Tumlir, 2012) qui s'institutionnalise dans les années 60 et 70 est traversée par des contradictions similaires à celles qui concernent l'œuvre.

Le XXIe siècle s'ouvre sur plusieurs tentatives de dépassement des contradictions internes aux critiques avant-gardistes, période qui a pu être qualifiée de l'ère « post-post-studio ».

3.3.3. Enrichir la notion de professionnalisation alternative à l'ère « post-post-studio »

La place centrale que l'histoire de l'art occidentale a accordé à la subjectivité des hommes occidentaux dans la construction d'une professionnalisation artistique fait désormais l'objet d'une analyse critique contemporaine indispensable à l'évolution épistémologique du champ. D'un point de vue méthodologique, la notion de « classique » et de « grand artiste » constitue un héritage du culte romantique du XIXe siècle qui est importé dans l'histoire de l'art « par contre-bande » (Weber, 1989). La polarisation « silencieuse », non explicite, d'une histoire monographique, masculine et occidentale, participe autant à l'entretien d'une position particulièrement dominante de cette figure occidentale, qu'à la construction d'une histoire de l'art tronquée. Les approches féministes, anti-racistes, post-coloniales et décoloniales qui se développent dans les champs de la création et de l'histoire de l'art permettent d'affirmer la reconnaissance nécessaire de subjectivités jusqu'alors occultées. Il s'agit également d'affirmer cette ouverture en tant qu'enjeu éthique et historiographique, et de s'extraire d'une « naïveté méta-historique » (Nochlin, 1989). La construction de la professionnalité artistique est directement concernée par ces enjeux. En cela, Nochlin (1989) nous met en garde de ne pas restreindre l'approche féministe à la réécriture biographique et esthétique de l'histoire, soit en faisant sortir de l'ombre des femmes artistes jusqu'alors ignorées ou en éclairant d'une lumière nouvelle leur relation aux maîtres masculins. Le prolongement d'une approche binaire et essentialisante du genre, qui s'incarne dans le mirage esthétique postulant les qualités artistiques et stylistiques féminines, est quant à lui délétère. Nochlin mobilise les catégories politiques du féminin et du masculin pour éclairer l'un des enjeux majeurs d'une approche critique et féministe de la professionnalisation artistique :

> « Le problème ne réside pas tant dans la conception qu'ont certaines féministes de ce qu'est la féminité, mais plutôt dans leur conception erronée – partagée avec le grand public – de ce qu'est l'art : l'idée naïve que l'art est l'expression directe et personnelle de l'expérience émotionnelle individuelle, une traduction de la vie personnelle en termes visuels. L'art n'est presque jamais cela, le grand art ne l'est jamais. La création artistique implique un langage formel autoconsistant, plus ou moins dépendant ou libre de conventions, de schémas ou de systèmes de notation définis dans le temps, qui doivent être appris ou élaborés, soit par l'enseignement, soit par l'apprentissage, soit par une longue période d'expérimentation individuelle. Le langage de l'art est, plus matériellement, incarné dans la peinture et le trait sur la toile ou le papier, dans la pierre ou l'argile ou le plastique ou le métal – ce n'est ni une histoire à dormir debout ni un chuchotement confidentiel[cxliv]. » (Nochlin, 1989, p.149)

L'enjeu, souligne l'autrice, est de regarder en face l'absence, le manque de femme et de personne non blanche en tant qu'artistes majeures pour comprendre les dynamiques qui ont produit cette exclusion. Cette recherche implique la remise en cause du récit dominant de la professionnalisation artistique.

> « La question « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? » n'est que le dixième supérieur d'un iceberg d'interprétations et d'idées fausses ; en dessous se trouve une vaste masse sombre d'idées douteuses sur la nature de l'art et ses concomitants situationnels, sur la nature des capacités humaines en général et de l'excellence humaine en particulier, et sur le rôle que joue l'ordre social dans tout cela. […] Encourager une approche dépassionnée, impersonnelle, sociologique et institutionnelle révélerait toute la sous-structure romantique, élitiste, glorifiant l'individu et produisant des monographies sur laquelle repose la profession d'historien de l'art, et qui n'a été remise en question que récemment par un groupe de jeunes dissidents[cxlv]. » (Nochlin, 1988, p.152 – 153)

Parmi les « idées reçues » qu'il convient de déconstruire, l'héritage d'une conception d'un pouvoir surnaturel de l'artiste liée à sa capacité « d'imitation » au sens de la *mimesis*, et en lien avec sa capacité à contrôler des pouvoirs puissants et potentiellement dangereux occupe une place centrale. Comme l'explicite Schotté dans sa critique de Menger (voir en 1.2.2.b, p.63), la dimension miraculeuse du talent occulte toute dimension sociale et collective, accentuant encore par là l'effet spectaculaire de sa démonstration dans l'œuvre. Elle occulte également les rapports de domination et de reproduction sociale qui traverse l'histoire de la professionnalisation artistique. La relation entre fétichisme et charisme comme dynamiques historiographiques constitue ainsi une difficulté majeure pour l'émergence d'une histoire de l'art critique, à même de se départir d'une approche par les récits (les cas) essentiellement hagiographiques. Les récits monographiques renvoient bien souvent le cadre institutionnel et la trajectoire sociale de l'artiste à un fonds doté d'une certaine influence sur la pratique, certes, mais qui n'est pas nécessairement considéré comme déterminant dans le succès de l'entreprise individuelle de l'artiste. Ce qui tendrait à conforter l'idée que si des femmes ou des personnes non blanches avaient eu le même talent que les grands maîtres reconnus aujourd'hui, elles se seraient manifestés et auraient bravé les obstacles qui n'ont pas retenu ces derniers (fussent-ils économiques, moraux, etc.). La logique historiographique ainsi exposée par Nochlin révèle toute son absurdité. En dépit de la posture de rébellion des artistes à partir de la période romantique, il est frappant de constater que nombre d'artistes de l'époque avaient un père lui-même artiste (Nochlin rappelle par exemple que les fils d'académiciens étaient exemptés de frais de scolarité). D'une manière générale, Nochlin rappelle les travaux de Piaget notamment, qui a fait la démonstration que le développement de l'intelligence et de l'imagination était affaire d'éducation et de soin, et n'avait rien du « génie inné ». Les travaux de Schotté (2013) qui invitent à ne pas faire l'impasse de l'explication sociologique des trajectoires professionnelles sur le fondement d'observation empirique, s'inscrivent dans cette même logique de déconstruction d'une approche naturaliste du « talent ».

Pour exemple, les grandes figures de femmes artistes furent presque sans exception les filles d'artistes, et elle bénéficièrent, en dépit de difficultés supplémentaires particulièrement prégnante, de certaines logiques d'avant-garde :

> « C'est précisément la même rupture des liens traditionnels et l'abandon des pratiques traditionnelles qui ont permis aux artistes masculins de s'engager dans des directions très différentes de celles de leurs pères dans la seconde moitié du

> XIXe siècle qui ont permis aux femmes, avec des difficultés supplémentaires, bien sûr, de s'engager elles aussi dans la voie de l'autonomie. Bon nombre de nos artistes féminines les plus récentes, comme Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Kathe Kollwitz ou Louise Nevelson, sont issues de milieux non artistiques, bien que de nombreuses artistes féminines contemporaines et quasi contemporaines aient épousé des collègues artistes.[cxlvi]. » (Nochlin, 1989, p.169)

Cet héritage à la marge ne doit pas pour autant occulter la dimension éminemment masculine des avant-gardes et les tensions qui traversent les tentatives féministes de réformer la professionnalisation, en incluant notamment le mouvement « post-studio ». Le témoigne de Nancy Chun au sujet de la « Mafia de CalArt » éclaire les contradictions qui traversent les mouvements avant-gardistes :

> « Après avoir étudié à CalArts, de nombreuses femmes artistes ont quitté le monde de l'art. Beaucoup d'étudiantes ne voulaient pas participer au programme d'art féministe avec Mimi Schapiro et Judy Chicago parce qu'elles étaient tellement dogmatiques. Pour certaines, ces deux-là étaient vraiment effrayantes. C'était particulièrement difficile pour de nombreuses étudiantes qui n'étaient pas acceptées par le groupe féministe et qui ne trouvaient pas non plus leur place au sein du groupe Post-Studio, dominé par les hommes. […] Le fait que tant d'étudiantes de ces premières années n'aient pas réussi leur carrière a peut-être quelque chose à voir avec la façon dont Baldessari enseignait. Au moins une partie d'entre elles se sentaient marginalisées dans le programme ; il n'y avait aucune raison pour qu'elles ne soient pas au même niveau que les autres étudiants. Il est certain que de nombreuses étudiantes étaient aussi douées que les hommes. Bien sûr, les temps étaient différents à l'époque, et le monde de l'art était différent[cxlvii]. » (Chun, in Hertz 2003, p.80-82)

Comme le souligne Rosetta Brooks, l'histoire de l'art contribue activement à la consolidation et la naturalisation des hiérarchies en étant sujette aux « s*élections, […] omissions et […] déformations délibérées des interprétations nous ont laissé un 'grand récit', dont la critique d'art et les critiques ont été complices. Le processus critique est intimement lié à l'établissement de liens (parfois forcés) entre les styles d'expression et les concepts culturels, à la mise en place de schémas de pensée et de processus dans le but d'élaborer une sorte de récit de l'art qui, à son tour, devient notre histoire de l'art officielle. En effet, la critique d'art a joué un rôle essentiel dans la consolidation et la destruction de certaines croyances sur l'histoire de l'art, ainsi que dans la carrière des artistes qui constituent le statu quo*. » (Brooks, 2003, p.5).

Dans cette perspective, Reine Prat (2021) exhorte l'ensemble des professinonel.les du secteur à lutter contre les biais et les discriminations racistes et sexistes à l'œuvre dans le champ professionnel artistique, et qui agitent de puissants processus au sein des dynamiques de professionnalisation en France, aujourd'hui. Elle éclaire le nœud stratégique d'une réflexion et d'un travail collectif à mener sur l'articulation entre « *les représentations proposées aux publics, l'organisation professionnelle du secteur, la vie privée de celles et ceux qui y travaillent* » (Prat, 2021, p. 10). En tant qu'inspectrice générale de la création, des

enseignements artistiques et de l'action culturelle au ministère de la Culture, l'autrice accède aux coulisses des institutions qui maintiennent le statu quo évoqué par Rosetta Brooks, et qui autorisent à « perpétrer des inégalités » entre les hommes et les femmes, entre les personnes perçues comme blanches et non-blanches. Les professionnel.les du secteur ont dans leur grande majorité cheminé avec les travaux retentissants de Prat qui dès 2006 produit un rapport pour le ministère « *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation* », puis un second en 2009 « *De l'interdit à l'empêchement* ». Avec une grande habileté politique, elle souligne les chiffres bien meilleurs en termes d'égalité de genre dans l'organisation des armées que dans le secteur culturel[61]. La formule fait mouche mais rien ne bouge, souligne Prat. Il faut de surcroît attendre son essai de 2021 pour apprendre qu'une partie de sa mission d'analyse des rapports de travail et des enjeux d'équité a été largement tronquée :

> « Le premier rapport a fait l'effet d'une bombe. L'écho a été tel que ma mission a été prolongée. Prolongée, mais amputée d'un second volet qui devait répondre à la question « pourquoi nos plateaux sont si blancs ? » selon la formule de Jérôme Bouët, alors directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, qui me confiait cette double mission, question évacuée par son successeur au prétexte qu'elle 'n'était pas du même ordre' » (Prat, 2021, p.8)

L'autrice insiste ainsi sur deux points : d'une part, si la question des inégalités de genre est abordée par les institutions, elle ne trouve pas de traduction organisationnelle qui garantisse une plus grande équité : c'est le « statu quo », « *le pouvoir ne se lâche pas, il se transmet du même au même. […] S'immiscer dans cette chaîne de transmission quand on est « autre » relève de l'exploit et suppose, la plupart du temps, qu'on se soit grimé·e en « même », qu'on se soit « blanchi·e » ou « masculinisé·e »*. » (p. 12).

D'autre part, la question du racisme est complètement occultée, alors même que le faisceau d'indices et de témoignages qui éclairent sa dimension structurelle sont indubitables. Elle prend pour exemple concret le fait qu'au théâtre ou au cinéma, les rôles « ordinaires, disons fonctionnels » sont par défaut pensés comme incarnés par des hommes blancs « neutre », sauf à ce que la couleur de la personne soit précisée. À cet égard Aïssa Maïga (2018) précise dans son ouvrage associant témoignages et analyse la façon dont les rôles subordonnés et déviants de dealer, d'éboueur, de nounou, de drogué·e ou de prostitué·e sont assignés aux personnes racisées.

Prat évoque le travail d'étude de Yasmine Modestine (2018), elle-même comédienne et chanteuse, qui éclaire la façon dont les « *héroïnes à la peau sombre [ont] perdu leur couleur sous l'influence des enjeux coloniaux à l'époque classique* », notamment par le jeu des interprétations scéniques et du choix des comédien·ne·s. Prat mobilise également les travaux d'Éliane Viennot qui expliquent comment les femmes ont été écartées du pouvoir et comment

61 « *Mais, d'une part on observe que d'autres secteurs se sont engagés plus tôt et de manière plus volontariste dans des politiques incitatives visant à instaurer l'égalité entre les femmes et les hommes. Ainsi le ministère de la défense peut s'enorgueillir que les femmes représentent aujourd'hui 27 % des officiers recrutéés au concours externe, et la progression devrait se poursuivre, résultats assez inattendus si on adopte un point de vue différentialiste : la direction d'un corps d'armée requerrait-elle des qualités plus féminines que la direction d'un orchestre (qui n'est confiée à une femme que dans 6 % des concerts programmés dans nos institutions) ?* », (Prat, 2006, p.15)

la littérature en témoigne et y contribue. De plus, les travaux de Armstrong & Zegher notamment, prolongent les réflexions de Nochlin, analysant les apports de l'approche féministe sur les pratiques artistiques et les contributions théoriques en matière d'histoire de l'art. Dans une perspective similaire, les travaux de Butler & Schwartz (2010) analyse la place des femmes dans le développement de la modernité artistique, remettant en question les consensus sur lesquels s'est établie l'histoire de l'art jusqu'à l'époque contemporaine.

Prat insiste enfin sur la méthodologie adoptée pour obtenir des résultats d'analyse de ces processus qui soient qualitatifs : elle a pu sur la question du genre organiser des groupes de travail en non mixité. Une méthode de travail qu'elle affirme comme nécessaire pour aborder toutes les questions de justice sociale – y compris celles liées au racisme – pour que, reprenant les apports théoriques de Christine Delfy, « *les moments mixtes de la lutte – car il y en a, il faut qu'il y en ait – ne [soient] pas susceptibles de déraper vers une reconduction douce de la domination* » (p.11).

Des travaux se multiplient pour construire et cheminer suivant un agenda de recherche critique. Dans cette perspective, le programme de recherche RaceB4Race de l'Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies réunit une communauté de chercheurs de couleur travaillant sur les questions de race dans la littérature, l'histoire et la culture prémodernes. Les précieux travaux qui sont issus du programme de recherche renouvellent radicalement l'histoire de l'art.

Dans une perspective proche, les travaux de Mame Faout Niang et Julien Suandeau (2022) en appellent également à ressaisir la notion d'universalisme à la française dans une approche anti-raciste, qui accueille une diversité de récits, ce qui se traduit notamment par une diversité d'expressions artistiques :

> « Émergence de contre-récits qui approfondissent les versions déjà établies, cet enrichissement de notre conscience historique est la condition indispensable à l'invention d'un monde réellement postcolonial : non pas une clé, mais un passage ; non pas un cadre, mais un mouvement ; non pas une réponse, mais une multiplicité de questions. L'universalisme, en fait, est le chemin sur lequel l'esprit pseudo-universaliste comprend que le monde n'est pas son jouet, le champ infini de ses conquêtes. Cette prise de conscience n'est ni noire ni blanche ; elle structure les travaux de Yala Kisukidi, d'Audrey Célestine, de Sarah Mazouz, dont certains s'obstinent à contester la scientificité. Elle palpite dans les écrits de Dali Touré, d'Aya Cissoko, de Tassadit Imache, de Kaoutar Harchi qui ne seraient pas de la « littérature française ». Elle vibre dans les images de Josza Anjembe ou de Néhémie Lemal, qui ne seraient pas du cinéma français. Elle habite les chorégraphies par lesquelles Bintou Dembélé a cassé les stéréotypes exotisants des Indes galantes. Entendre cette myriade de voix, apprendre à voir cette mosaïque d'expériences comme la nôtre, c'est littéralement universaliser : considérer l'infiniment grand de la France à travers l'infinité d'atomes du monde entier qui la constituent, la renouvellent et la transforment sans cesse au hasard de leurs interactions. » (Niang & Suandeau, 2022)

Ce n'est bien entendu pas seulement dans la représentation à travers les œuvres que se jouent ces questions de justice et d'équité : l'organisation des processus de production constitue des

espaces stratégiques à reconsidérer. Prat en appelle à mener, enfin, la partie de l'étude supprimée par le ministère. Elle prend pour cela appui sur les travaux d'Achille Mbembe : « Il n'y a pas de politique du semblable ou de l'en-commun sans une éthique de l'altérité » (Mbembe, 2020). Prat, dans ses différents rapports, a travaillé à éclairer comment « *le monde des arts, organisé en 'disciplines', est régi par des 'règles', des 'codes', des 'normes', des 'conventions' dont la pérennité est garantie par leur enseignement dans des 'conservatoires'* » (Prat, 2021, p. 38). Les travaux de Prat mettent l'accent sur l'indispensable réforme des institutions françaises pour lutter contre les discriminations de genre et de race, ce qui aura pour effet de transformer en profondeur les pratiques artistiques et leur transmission :

> « Si le ministère de la Culture parvient, très rapidement, à nommer massivement des femmes (et pas seulement des femmes blanches) à la direction des institutions dont il assure, seul ou en partage, la tutelle, s'il parvient ainsi à établir enfin la parité femmes/hommes dans ses réseaux, et à l'y maintenir, à imposer celle-ci dans les programmations et dans les équipes, ce sera le signe que quelque chose dans les imaginaires aura changé, que la politique aura repris ses droits, que l'État assumera son double rôle de protection ET d'innovation. Dès lors la refondation nécessaire de l'ensemble de l'organisation des arts et de la culture pourra être sérieusement envisagée. Parions que de ces transformations surgiront de nouvelles esthétiques, qui susciteront de nouveaux regards. À propos de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler le female gaze, le français étant toujours mal à l'aise avec certaines inventions linguistiques, Iris Brey écrit : « La puissance sismique de ce nouveau regard pourrait même faire tomber le patriarcat. » Il nous faut la croire » (Prat, 2021, p. 75)

Dans un même mouvement, il apparaît indispensable de prendre en compte la question des discriminations de genre et de race dans les infrastructures culturelles non institutionnelles, gérées par des artistes. Prendre au sérieux la dimension structurelle de telles discriminations oblige à analyser la conception et le fonctionnement de l'atelier, en tant qu'espace institutionnalisé comme référence de la professionnalisation artistique. Esner nous invite à nous départir d'une « conception moderniste et universaliste de l'artiste » pour « déconstruire l'homme (ou la femme), mais aussi l'atelier » (2014, p.8), afin d'analyser les structures de pouvoir qu'il contribue à institutionnaliser.

À cet égard, Bugden identifie une tension au sein des ARS dans la tentative de « remplir un écart » (« filling the gap »), cet écart traduisant par une métaphore spatiale et sociale les relations entretenues par les ARS avec les institutions du monde de l'art. Cette métaphore de l'écart peut aussi concerner l'absence d'espace disponible pour les pratiques professionnelles des personnes qui subissent diverses discriminations :

> « L'une de ces lacunes concerne la représentation d'une plus grande diversité culturelle parmi les artistes exposés, bien que cette lacune n'ait été relevée que par l'artiste samoane néo-zélandaise Louisa Afoa et l'artiste indienne néo-zélandaise Dilohana Lekamge : " Comme je suis originaire du Pacifique, je plaiderai toujours pour une représentation du Pacifique. Des personnes de couleur dans l'espace » (Afoa 2018). Pour Lekamge, l'écart se situe spécifiquement dans la nature eurocentrique du monde de l'art et, par extension, du mouvement des espaces

> gérés par des artistes. Mais ce fossé n'est pas statique. Au contraire, les pratiques artistiques et les types d'artistes qui se situent dans ce vide doivent faire l'objet de renégociations, à mesure que de nouveaux espaces s'ouvrent et que différentes plateformes d'exposition émergent autour d'eux[cxlviii]. » (Bugden, 2020, p.114)

Pour Bugden, les ARS devraient idéalement remplir cet écart et permettre la valorisation de la diversité des personnes et de leurs pratiques. Se faisant, les ARS pourraient correspondre à la notion de musée en tant qu'« espace sécurisé pour des idées menacées » (« *safe space for unsafe ideas* »), notamment parce que le rapport au public n'est pas aussi prescriptif que dans les institutions publiques et privées. L'autrice note que cela se manifeste notamment pas l'édition de chartes et l'intégration de la notion de « safe space » comme caractéristique des ARS :

> « Dilohana Lekamge décrit le rôle de cette politique : « *Si quelque chose devait se produire, au niveau interpersonnel ou autre, s'il y avait un problème, nous avons une ligne directrice. Les problèmes potentiels sont les suivants : Commentaires racistes, sexistes, classistes, transphobes, homophobes, validistes, grossophobes ou sectaires de quelque nature que ce soit. Le non-respect de la sécurité physique et/ou émotionnelle d'autrui. Pénétrer dans l'espace d'un artiste sans son consentement. Violence sexuelle…* (Meanwhile 2018, n.pag.)"
> Cette insistance est une nouveauté dans la culture artistique, qui va à l'encontre d'un récit de longue date sur la liberté artistique qui valorise la prise de risque comme mesure de 'l'insurrection de l'art alternatif' (Goldbard 2002, 192).[cxlix]. » (Bugden, 2020, p.112).

Les travaux de Bugden illustrent précisément comment certaines considérations politiques, extérieure à la dimension exclusivement professionnelle de l'infrastructure, contribuent à informer et reconfigurer l'organisation des ARS depuis des considérations de justice sociale au sens large. L'autrice souligne que la tension entre l'attraction et le rejet du marché (« *push and pull* » relation) est elle, permanente. Elle informe de manière constante les dynamiques des ARS observées.

L'observation des pratiques de *commoning* dans leur diversité doit permettre d'enrichir la compréhension des lignes de tensions, des paradoxes et de tentatives de progrès social comme points d'ancrage au sein de l'infrastructure. Il s'agit de prendre en compte la façon dont une infrastructure culturelle partagée, organisée par des artistes suivant des dynamiques de *commoning*, peut permettre le décalage appelé par Esner, afin d'embarquer une réflexivité critique et des actions concrètes pour faire face aux discriminations de classe, de genre et de race qui traversent l'ensemble des processus de professionnalisation artistique.

CONCLUSION

La professionnalisation des artistes s'inscrit dans une histoire longue qui s'amorce à l'époque pré-moderne. L'individualisation de la figure de l'artiste s'appuie sur une approche philosophique qui valorise une quête artistique héroïque, transcendantale (en rupture avec le monde matériel), incarnée par des hommes à la formation pluridisciplinaire dont le talent personnel constitue le fondement de la créativité. Cette conception s'accompagne d'une configuration de l'atelier en tant qu'espace symbolique porteur des marqueurs d'une production idiosyncrasique, qui se construit dans l'écart avec les productions artisanales manuelles, et des productions scientifiques collectives. Il est également isolé des espaces domestiques. L'atelier contribue, à travers ce travail symbolique et organisationnel de purification de l'espace, à certifier l'authenticité de la démarche artistique et sa dimension professionnelle. Sa dimension collective subsiste toutefois, dans les faits, au-delà de la stratégie discursive qui accompagne l'émergence de l'atelier moderne. D'une part, parce qu'en dépit d'une histoire de l'art qui en fait peu cas, les ateliers collectifs, réunissant des pairs, continuent d'exister bien après l'avènement de l'artiste moderne. D'autre part, parce que l'atelier constitue l'espace d'accueil d'un ensemble divers de pairs et d'intermédiaires – galeristes, acheteurs, collectionneurs, représentants des institutions publiques, etc. – qui contribuent à la reconnaissance des artistes et à la valorisation de leurs œuvres. La professionnalisation artistique émerge ainsi des mondes de l'art au sein desquels la reconnaissance par les pairs joue un rôle restreint, tandis que les intermédiaires institutionnels concentrent l'essentiel des pouvoirs.

Dans ce contexte, le triptyque artiste-œuvre-atelier se reconfigure à partir des années 60, suivant une double logique. Il s'agit de sortir de l'atelier, voire d'en annuler la nécessité, pour mettre l'art au centre de la société et donc de l'espace public. Il s'agit également de développer des pratiques artistiques qui redéfinissent l'art par sa dimension relationnelle, en refusant la production d'œuvres marchandises. Ce mouvement critique, notamment la dynamique post-studio, a cherché à éclairer les enjeux de professionnalisation en lien avec la notion d'autonomie de l'art. Cependant, l'attention portée aux enjeux de domination et de discrimination qui traversent un champ artistique structuré autour de la figure de l'artiste masculin occidental reste marginale.

L'organisation par les artistes et pour les artistes d'infrastructures culturelles accueillant des ateliers incarne une stratégie collective de professionnalisation spécifique, alternative au *topos* romantique qui perdure aujourd'hui. Il est possible d'étudier cette professionnalisation alternative en mobilisant la théorie des communs. La dimension politique, l'idéal de justice et d'horizontalité, qui anime le *commoning* engage à prendre en compte les discriminations qui font l'objet des débats contemporains au cœur de la professionnalisation artistique. Elle permet d'interroger les référents déontologiques et la professionnalité revendiquée par les initiatives artistiques collectives dans un contexte « post-post-studio ». Une historique doit permettre de saisir la façon dont l'organisation spatiale d'un lieu de production artistique est cadrée par sa professionnalisation. Cela doit permettre, dans un second temps, de comprendre comment la spatialisation de la profession d'artiste peut s'organiser collectivement. Ce sont ces dynamiques collectives qu'il s'agira d'observer à l'aune du *commoning*, dans une logique de professionnalisation spatialisée.

IV. LES *ARTIST-RUN SPACES*, ESPACES D'UNE PROFESSIONNALISATION ALTERNATIVE

Dans ce chapitre l'organisation d'ateliers sous la forme d'une infrastructure artistique collective est analysée à l'aune des enjeux de professionnalisation et de professionnalité portés par les artistes qui s'y engagent.

Avec l'avènement de la figure de l'artiste contemporain et des ateliers de travail collectifs s'affirment les fonctions sociales de l'art dans l'espace public, soutenues par des politiques publiques fondées sur des objectifs de démocratisation et de droits culturels (Péchu, 2010 ; Prieur, 2015 ; Henry, 2001, 2013, 2014a, 2014b). Cette dynamique nouvelle interroge la dimension économique et matérielle de la professionnalisation artistique : elle touche à la subsistance des travailleurs, aux modèles de production et de médiation, et de gestion des lieux qui y sont dédiés.

Les lieux artistiques collectifs sont conçus comme des espaces-projets, dont les bâtiments industriels réinvestis par les artistes deviennent les archétypes (Henry 2001, 2013, 2014a, 2014b ; Offroy, 2017, 2019). La dimension substantive de l'économie de ces lieux, reposant sur des échanges à la fois marchands et non marchands, s'affirme progressivement pour permettre une professionnalisation artistique alternative au marché de l'art (Offroy 2019.) Capacité à vivre de sa pratique, pluridisciplinarité, rôle de médiation plus ou moins revendiqué et politisé, etc. (Sharon, 1979 ; Graham et Cook, 2010 ; Detterer & Nannucci, 2012, Bugden, 2020) sont au cœur des négociations pour la reconnaissance d'une professionnalisation « indépendante » qui se distingue des industries et des institutions publiques. Le renouvellement urbain constitue le cadre plus large de l'émergence des lieux artistiques, qu'il s'agisse des lieux intermédiaires et indépendants en France ou des *artist-run spaces* dans une perspective anglo-saxonne plus internationale.

En dépit de leur diversité et des nombreuses dénominations dont ils font l'objet, les lieux artistiques professionnels gérés collectivement affichent un certain nombre d'invariants dans leur fonctionnement qui conduisent à mobiliser la théorie des communs pour les analyser.

4.1. Les lieux gérés par les artistes dans la dynamique de professionnalisation artistique

4.1.1. Des « friches culturelles » aux lieux intermédiaires et indépendants

Les nombreux travaux de Philippe Henry sur les « friches culturelles » permettent d'en retracer l'histoire, que l'auteur distingue en trois phases (Henry, 2013). La première génération de projets émergeant dans les années 70 au Nord de l'Europe. Influencés par les mouvements contre-culturels, les collectifs porteurs de projets s'installent dans des espaces urbains constitués de bâtiments abandonnés, souvent industriels, appelant à une réaffectation ; et dont les habitants sont issus des classes sociales dites populaires (Henry, 2001). Le terme de friche identifie alors un double positionnement. D'une part, celui d'une marginalité géographique correspondant à la position d'anciens bâtiments industriels investis par les collectifs, relativement éloignées du centre-ville concerné (en « périphérie »). Souvent installé de manière illégale, en « squat », cette marginalité incarne également une position contestataire vis-à-vis des propriétaires immobiliers souvent privés, mais avec la perspective de pouvoir établir un terrain de négociation. Il s'agit d'un positionnement décalé par rapport aux squats « classistes » qui organisent prioritairement l'habitation des occupants (Péchu, 2010), et qui s'inscrivent dans une revendication du droit au logement. Lorsque des négociations s'établissent, les organisateurs des squats contre-culturels peuvent toutefois faire valoir ce droit et donner la primeur à cet argument quand bien même l'habitat n'est pas au cœur des projets – il n'en est d'ailleurs jamais totalement absent, souligne Péchu. Différents courants peuvent être identifiés, mais qui ont pour point commun d'affirmer un espace « alternatif ». La construction de cette alternative, sur le mode d'une contestation frontale ou d'une volonté de négociation, aiguille la trajectoire de ces initiatives :

> « Il s'agit de produire ici et maintenant une vie différente pour les occupants ou pour le quartier, dans des espaces libérés et réappropriés ou tout du moins réinvestis par les habitants. Ils sont souvent le fait de jeunes gens. Mais ils sont aussi relativement hétérogènes. Non pas tant du point de vue de ce qui les anime : tous mêlent ainsi à des degrés divers utopie communautaire et contestations culturelle et politique. Mais ils diffèrent dans la manière d'envisager leur rapport aux autorités : certains adoptent des stratégies d'opposition frontale au système ; d'autres recherchent le soutien de partis politiques. Et la question de la légalisation des lieux occupés traverse plusieurs de ces mouvements de squats. Le squat contre-culturel peut constituer soit une fin en soi, soit plutôt un moyen. Dans le premier cas, ses protagonistes cherchent à créer des zones autonomes temporaires. Une contre-société s'y invente de manière éphémère et autonome par rapport à l'État et aux autorités : le squat est alors une forme de résistance. Dans le second cas, le squat constitue plutôt un mode d'action collective permettant de revendiquer des lieux pour abriter des centres de contre-culture, installer des

> ateliers de création ou mener une vie communautaire, dans les espaces squattés ou même dans d'autres lieux concédés par les autorités. La recherche de soutiens fait alors partie de la stratégie des squatters. Mais, contrairement au squat classiste, le squat contre-culturel ne peut bénéficier de la légitimité de la revendication d'un droit au logement inscrit dans la constitution. Il s'agit plutôt ici de la revendication d'un droit à l'espace, lequel n'est mentionné dans aucun dispositif légal. » (Péchu, 2010)

Ces lieux de « contre-culture » s'inscrivent ainsi dans des mouvements politiques plus larges, tout en organisant une stratégie discursive explicite (par opposition aux occupations précaires clandestines). Le squat possède la particularité d'être à la fois un moyen de revendication et une ressource immédiate répondant à un besoin collectif identifié (qui articule les mobiles d'action identifiés par Péchu entre « une fin en soi » et « un moyen »). En ce sens, Péchu interprète le squat comme un « illégalisme sectoriel » :

> « Même quand il ne remet pas en cause la légitimité de la démocratie représentative, il tient sa force symbolique et médiatique de sa proximité avec des formes de résistance qui ne présentent pas de revendication particulière et de l'engagement plus total qu'elles supposent. » (Péchu, 2010, p.107)

D'autre part, les projets contre-culturels revendiquent une marginalité contestataire vis-à-vis des institutions culturelles dominantes et les industries culturelles dont il est dénoncé la logique de concentration uniformisante. La diversité culturelle revendiquée se situe donc doublement « à la marge ». À l'articulation de ces deux dimensions émerge le thème du droit à la ville, ainsi que la dimension urbaine non-institutionnelle de la création contemporaine.

Leurs revendications sont diffusées via des supports de communication édités au sein des lieux (affiches, flyers, etc.) et qui trouveront dans la presse un écho mitigé jusqu'au milieu des années 90 (Péchu, 2010 ; Prieur, 2015). La structuration de réseaux de squat contre-culturels à Paris et en Île-de – France à la fin des années 90 – Actes If[62] (1996) et Interface[63] (2002) –

62 Actes If réunit des lieux qui se définissent comme indépendants (ou intermédiaires et indépendants). Il a été fondé en 1996 par 6 lieux dits Cafés-musiques (centrés sur les musiques actuelles) soutenus comme tels par la DRAC Île-de-France » : « *Les Cafés-musiques entraient dans un dispositif du Ministère de la Culture, mis en place en 1991, notamment après quelques échauffourées dans les quartiers « défavorisés » et emblématiques de Vaulx-en-Velin et Mantes-la-Jolie. En 1995, l'Etat soutenait financièrement 65 cafés-musiques, explicitement pour leur rôle artistique et social, et au titre de leur fonctionnement ! Dans ce contexte, les 6 lieux d'Ile-de-France qui se réunissaient dans le réseau Actes if, avaient pour projet d'une part de mutualiser moyens et expériences, d'autre part de faire valoir leurs objectifs communs : soutenir la jeune création (« émergente » dira-t-on 15 ans plus tard), ouvrir toujours plus les lieux aux habitants, ce qui se formulait encore « élargir et éduquer les publics* » (Actes If, 2016).

63 Le réseau connaîtra plusieurs soubresauts que retrace Prieur (2015)et qui aboutirent à L'intersquat de Paris et le festival Le F.O.U. (Festival des ouvertures utiles). Le réseau est ainsi décrit par ses acteurs : « *L'Intersquat de Paris est un réseau indépendant de squats culturels et artistiques, d'anciens squats et de lieux disposant de conventions précaires avec les pouvoirs publics. Elle est une plateforme d'échanges artistiques, politiques et de pratiques culturelles non institutionnelles. Chaque lieu qui appartient au réseau a sa propre organisation, associative et/ou autogérée, et ses propres règles. La fréquence et les modalités d'ouverture au public varient selon le choix des collectifs qui y vivent et y travaillent. Les membres actifs de l'Intersquat de Paris militent pour la réquisition citoyenne des bâtiments et des jardins délaissés dans la ville, pour les transformer en lieux de vie, de création, d'exposition et d'expérimentation. L'Intersquat de Paris est en*

infléchit la trajectoire de politique de ces organisations[64] en structurant une parole collective à l'attention des institutions publiques. Prieur souligne à cet égard les clivages qui perdurent entre squat politiques (souvent inscrit dans des mouvements anarchistes) et squats d'artistes. Cette distance s'illustre d'autant plus nettement par les stratégies médiatiques que développent progressivement les seconds (l'installation de certains d'entre eux dans le cœur de la capitale, à côté des médias quotidiens, facilitant leur visibilité, souligne Prieur).

Se structure au sein de ces lieux l'expérimentation de « nouvelles démarches artistiques » en quête d'une reconnaissance institutionnelle (Henry, 2001). Ces revendications intègrent également des critiques qualitatives de la ville, qui rejoignent pour partie les critiques de Lefebvre sur la planification et la privatisation de l'espace urbain (Lefebvre, 1974).

Cette structuration aboutie, avec les nouvelles générations d'artistes qui s'engagent dans ces lieux, à un second temps du mouvement (Henry, 2013, 2014a & b) qui hérite des orientations idéologiques premières mais se caractérise par une phase de normalisation plus appuyée. L'objectif des initiatives est de faire reconnaître leur fonctionnement en tant qu'espace-projet et ateliers collectifs, inscrits pour certains dans des politiques publiques culturelles qui ont achevé leur décentralisation (notamment les cafés-musiques). Dans cette perspective, au début des années 2000, ces lieux font l'objet d'une littérature tant académique qu'institutionnelle qui s'étoffe. La période est marquée par la publication du rapport de Fabrice Lextrait, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires… Une nouvelle époque de l'action culturelle* en réponse à la commande du Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. L'auteur insiste sur la diversité des initiatives identifiées, le modèle décalé qu'elles développent, à côté des espaces culturels publics et de marché, et la nécessité d'une reconnaissance par les institutions publiques nationales et locales :

> « En fait l''illisibilité' de ces expériences, souvent évoquée par les interlocuteurs institutionnels, est sans doute à l'origine de la difficulté que l'on a, aujourd'hui encore, à les situer dans un pays culturel identifié, dont les paysagistes sont pour une part les intervenants de l'économie industrielle, et pour une autre part les personnels des ministères ou des collectivités locales. Écartés des schémas culturels institutionnels publics et privés, ces projets n'ont pas su non plus se structurer collectivement pour faire entendre leur voix et témoigner de leur intérêt, de leur nécessité. » (Lextrait, 2001, volume 1)

En guise d'introduction, le rapport établit politiquement la source du flou lexical qui entoure les initiatives identifiées par l'auteur, et qui se prolonge encore aujourd'hui dans la littérature sur le sujet[65] . Décalées par rapports aux institutions publiques, Lextrait identifie chez ces

---

contact avec les réseaux, national et international, des « squarts ». » (Pasdelou, 2013).

64 Nous nous concentrerons ici sur la littérature qui concerne spécifiquement l'espace parisien et francilien, la littérature permettant de distinguer des spécificités locales à la fois du point de vue des organisations considérées et de l'environnement urbain propre à la capitale et ses périphéries, que nous préciserons plus bas.

65 La citation suivante qui explicite l'enjeu lexical est une référence connue autant des institutions, des initiatives que des réseaux professionnels qu'ils ont constitués, car ce qui se jouerait dans la dénomination serait une définition stricte ouvrant la voie à une labellisation, objet politique problématique : « *La pluralité des situations, la volonté déterminée de ne pas les enfermer dans un label explique, bien entendu,*

initiatives l'attente d'une reconnaissance qui se défendrait d'une homogénéisation de leur fonctionnement à travers une labellisation, ce qui correspond en retour à la demande de Michel Duffour, au Secrétariat d'État. Lextrait établit également la nécessité d'une approche processuelle pour les saisir, articulant trois indices au centre de sa tentative de « définition conceptuelle »[66] . La première caractéristique est qu'il s'agit d'un espace choisit qui compose une part de l'identité des expériences : héritage historique du lieu, en lien avec la géographie humaine qui compose son environnement tel que le quartier, ou encore espace symbolique. La deuxième caractéristique concerne la dimension « d'expérience, d'expérimentation, d'innovation » et la valeur « prototypale » des projets centrés sur le travail artistique. La troisième caractéristique a trait à la dimension pluridisciplinaire des initiatives. La quatrième et dernière caractéristique concerne « le mode d'organisation de l'expérience ». Il souligne enfin la codification du lien entre espace et projet.

Du point de vue des modes de gestion et des modèles économique, c'est avant tout « l*a question de la production qui est au cœur des nouvelles pratiques artistiques* » : « l*a demande n'est pas celle de la tabula rasa, mais celle d'une évolution progressive [des modes de production] qui "autorise" les expérimentations en cours et conforte des initiatives qui n'ont pas les moyens de consolider leurs nouvelles démarches de production artistique* », précise Lextrait. Ce constat est partagé par les institutions publiques, souligne l'auteur, qui s'appui sur de nombreux témoignages pour illustrer les effets d'uniformisation et de normalisation esthétique à l'œuvre notamment dans le spectacle vivant. Il souligne en particulier la responsabilité de la logique qui précipite le calendrier production-diffusion, laissant trop peu de temps à la recherche et l'expérimentation (Volume 2, p.26).

Parmi les témoignages qui émaillent le premier volume du rapport (qui réunit les monographies), certaines illustrent explicitement l'héritage des avants-gardes contestataires des années 70. Les revendications héritées se tissent dans la trame d'une mobilisation recomposée atour d'une stratégie discursive et organisationnelle liée à l'autonomie de l'art désormais au service des habitants et « de la citoyenneté » :

> « Le rapport de l'art à la marge est la source d'un des rapports essentiels de l'art à la vie de la cité. L'art peut, de ce point de vue, mener vers une marge source de changement (…). Après la régionalisation de la politique artistique, il faut aujourd'hui définir une politique urbaine s'appuyant sur des institutions autonomes qui, rendant l'art possible, en feront un des lieux de recomposition de la citoyenneté. » Jean-Jacques Gleizal, L'Art et le Politique, collection la politique éclatée, Puf, Paris, 1994. ; (cité dans Lextrait, 2001, Volume 1, p. 17)

La normalisation se joue notamment dans le soutien recherché auprès des politiques publiques pour la permanence des espaces et la régularisation de l'occupation des lieux le cas échéant ;

---

l'impossibilité politique de résumer avec un mot-valise ou un groupe nominal qualifié une expérimentation en train de se faire. Même l'usage d'un nom de code nous est interdit, car il en faudrait plusieurs. Il serait, de la même façon, vain de refuser les noms qui ont commencé à être utilisés dans ce champ, car ils correspondent à un usage de ces lieux, à un vécu, à des projections fantasmatiques et politiques. » (Lextrait, 2001, p.8).

66 Les guillemets encadrent l'approche par concept dans le texte original, semblant marqué une distance prudente avec la démarche.

la reconnaissance de la dimension de création artistique qui ne serait pas une sous-production face à l'excellence des institutions ; ainsi qu'une évolution des institutions permettant de reconnaître que ces initiatives sont porteuses d'un « renouvellement de la question du rapport entre l'art et la société » (Henry, 2001). Il s'agit à la fois d'une reconnaissance de l'existant, et de l'extension du domaine d'intervention publique :

> « En effet, le modèle d'intervention de l'action publique étant depuis plusieurs dizaines d'années basé sur la reproduction de cahiers des charges normatifs, il s'est développé dans ce champ tout un discours fondé sur l'"incomparabilité" et l'"indicible". Ce discours, indispensable dans la première période afin de ne pas être enfermé dans une labellisation, a aujourd'hui atteint ses limites, car il contraint les possibilités d'accompagnement et de développement. » (Lextrait, 2001, Volume 2, p.4)

Ces revendications s'inscrivent sur fond de diagnostics partagés de « *l'échec relatif de la politique d'accès du plus grand nombre aux œuvres d'art – soit la politique nationale de démocratisation de la culture, telle que conçue dès le Front Populaire et singulièrement mise en œuvre à partir de la fondation du ministère des Affaires Culturelles en 1959)* » ; et partagent « *une perception vive de la transformation radicale en moins d'un demi-siècle du champ artistique et de son environnement social général* » (Henry, 2001). Enfin, l'achèvement de la décentralisation culturelle en matière de politique publique et des financements qui l'accompagne situe la dynamique des initiatives culturelles à l'échelle locale, tant du point de vue de leur financement que de leur territoire d'action.

Sur le plan politique et épistémologique, un renversement est également à l'œuvre et ouvre une nouvelle ère pour une « médiation » culturelle dont les fondements sont repensés. Si l'époque hérite de la conception autonome de l'art, et ces initiatives revendiquent de participer à une ré-articulation entre art et société. Il ne s'agit plus d'accompagner la relation des publics aux œuvres, mais d'aborder la question par les pratiques culturelles de chacun, reconnaissant la diversité de celles-ci :

> « Mais il faut également voir que la déliaison parfois nette entre l'art et la société est une situation historique inédite, qui accomplit partie du programme un peu plus centenaire de l'art moderne. Cette transformation fournit justement des espaces nouveaux et largement inconnus, en tout cas un contexte singulier pour diverses recherches contemporaines de réarticulation entre pratiques artistiques d'une part, groupes sociaux concrets ou territoires situés d'autre part (Olivier Couder, Théâtre du Cristal – Paris). Si un grand nombre de ces pratiques font à l'évidence et encore trop souvent l'objet d'une dévalorisation sociale – c'est du socio-culturel ou du socio-éducatif, entend-on encore souvent à leur propos –, mais aussi d'une forte instrumentalisation sociale ou politique, '*cette situation imposée aux artistes a été l'occasion d'une réflexion renouvelée sur ce qui avait été comme oublié : les fonctions sociales de l'art*' [Patrick Champagne (École des Hautes Études en Sciences Sociales – INRA), Cassandre n° 30, août septembre 1999, p. 11] » (Henry, 2001, p.7)

Marie-Hélène Poggi et Maris Vanhamme analysent également l'apparition des « friches » culturelles comme objet « mis en débat de la culture », qui pose de manière aiguë la question du périmètre de la culture, de ses lieux et de sa géographie sociale :

> « Avec la consécration d'une approche dite plurielle, la culture entendue comme expression de groupes sociaux trouve dès lors sa place et sa légitimité vis-à-vis de l'institution. Entérinant cette acception plus large de la culture qui ne la limite plus à un corpus d'œuvres accessibles dans certains lieux (théâtres, musées, galeries, bibliothèques…), l'instance institutionnelle se trouve de fait confrontée à une extension géographique du champ de la culture. Celui-ci n'est plus réductible au seul champ des équipements culturels répertoriés, localisés et stabilisés parce qu'il s'inscrit, de manière plus hétéroclite, dans le tissu urbain où la culture trouve sa source et puise ses ressources » (Poggi & Vanhamme, 2004, p.37)

En plus de cette logique d'extension du champ de la culture, le caractère situé est une dimension forte pour ces projets qui, en affirmant des démarches d'expérimentation sur « leur » territoire, souligne l'importance du contexte et s'inscrit à l'inverse d'une approche universaliste autoritaire (« *La contextualisation est sans doute la valeur transversale de ces projets qui ne cherchent pas à imposer une vision du monde (culturelle pour partie), mais à susciter d'autres propositions complémentaires, parfois contradictoires avec elles-mêmes* », précise Lextrait, 2001).

Cette évolution épistémologie dans la définition de la culture se perpétue dans l'approche par l'expérience, et décale le regard de l'œuvre vers l'expérimentation et les pratiques en collectives, « sur un territoire donné ». L'œuvre est également prise dans cette approche processuelle :

> « Dans ces nouvelles démarches artistiques, le statut de l'œuvre est remis en question au sens où elle n'est plus le seul objectif poursuivi, que ce soit en termes de création ou de diffusion. Si la question des œuvres et des processus se pose, c'est que le rapport à l'art est multiple et que plusieurs attitudes coexistent du côté des artistes comme du côté des publics. » (Lextrait, 2001, Volume 2, p.27)
>
> « Foncièrement, ces pratiques prennent leurs distances avec une vision essentialiste de l'art, y compris moderne, où sont considérés comme premiers le geste singulier, l'excellence praxique et l'œuvre matérialisée de l'artiste. On serait plutôt face à une approche interactionniste, où la dimension relationnelle et pragmatique des processus artistiques est centrale, où il s'agit de considérer simultanément et à même niveau d'importance les modes de composition d'une forme ou d'un événement (et ses qualités intrinsèques induites), l'implication au fil du processus ou/et l'expérience esthétique induite des participants ou publics (et leurs différents modes d'appréciation), les modes de valorisation individuelle et collective du dispositif dans son ensemble (dont la constitution des jugements de goût à partir des paroles exprimées par les différents acteurs sociaux concernés).[…] Dans de nombreuses équipes, le principe de cogénération se décline également comme volonté de travail artistique interdisciplinaire. […] Dans la cogénération des projets avec des populations données, s'il est constamment question d'une revendication à être, d'une fêlure à partager et à

> mettre à distance (Denis Lepage, compagnie ParOles à Limoges), de restauration de sa propre image et de réconciliation avec soi-même, de construction de vrais moments d'existence, de réunification et d'ouverture, il s'agit également des apports de nouveaux langages ou des écarts poétiques que sont en mesure d'apporter les pratiques artistiques, ou encore des déplacements métaphoriques qu'elles permettent, de l'idée que '*l'efficacité sociale et politique de l'art commence par son efficacité artistique*'. » (Henry, 2001)

À l'occasion de nombreuses réunions publiques ces sujets sont débattus en présence de représentant·e·s des projets : l'un des points communs est « *une position revendiquée comme simultanément éthique et esthétique* » (Henry, 2001). Alors qu'une partie de la tradition philosophique européenne établissaient ce lien entre éthique et esthétique à l'endroit d'une psychologie de l'artiste nécessaire à la création comme une vérité artistique (voir III.3.1, p.119), désormais la dimension éthique s'attache à une « responsabilité sociale » (Lextrait, 2001, volume 2, p.29). Pourtant, Philippe Henry souligne que si ces initiatives revendiquent un décalage avec l'art moderne, elles mobilisent les traits épistémologiques qui lui sont caractéristiques, tout en ne les plaçant plus au centre de leur démarche (« l'individualité, la singularité, l'originalité de l'artiste et de l'œuvre, sont encore souvent invoqués »). Les processus de création sont non seulement exposés, mais parfois partagés avec le public, la dimension inachevée de la pratique déplaçant l'enjeu de l'exposition. L'idéal d'une relation refondée entre les artistes et les populations se concentre sur l'ouverture de l'atelier non plus seulement au regard, mais à la pratique :

> « Tous les projets que nous avons pu observer insistent sur cette urgence qu'il y a à provoquer par l'expérimentation, par le laboratoire, par le chantier, par la résidence, des croisements entre les artistes, des croisements avec les populations. C'est tout simplement ce que permettent ces projets qui réunissent les conditions de production susnommées et qui garantissent aux artistes qui s'engagent dans ces tentatives un véritable accompagnement, car on ne convoque pas impunément à un travail d'atelier ou à la projection de rushes, on n'ouvre pas innocemment son espace de travail. Le public doit être associé à la démarche et ne doit pas s'attendre à la présentation d'un "bout d'œuvre", il doit être curieux et exercer son désir d'art. Le talent des équipes qui accompagnent ces démarches se manifeste notamment sur ce terrain, car il ne s'agit pas de recréer des cercles privilégiés de spectateurs ou de visiteurs au sens des antédiluviennes politiques de relation publique, mais de trouver une connivence avec la population du territoire, un raffinement, une justesse du rapport qui garantisse une confiance. » (Lextrait, 2001, Volume 2, p.28)

C'est une démarche « interactionniste » qui est mobilisée, qui relativise les hiérarchies héritées des beaux-arts par une approche transversale – « anthropologique » indique Philippe Henry (2001) – et qui met l'accent sur l'apprentissage et les pratiques en amateur. La « rupture historique » (Lextrait, 2001), qui a isolé la création de la médiation est remise en question. Ce nouveau « mouvement », en termes de création, est porteur ainsi de l'idéal d'une nouvelle fréquentation (« qui serait moins discriminante que celle des équipements culturels traditionnels ») – encouragée par l'aménagement des lieux mais qui ne s'arrête pas à ce seul

point d'entrée (Poggi & Vanhamme, 2004). La diversité des évènements qui animent ces espaces contribuent également à cet idéal d'ouverture : « *« portes ouvertes », « événement in situ », « rencontre artistique », « moment de travail », « présentation de travaux », « travail en cours », « moment de rencontre », « séance de travail ouverte », « rendu public », « fin de résidence », « ouverture d'ateliers »* », recensent les autrices. En plus des démarches de co-création ou cogénération, les relations de voisinage jouent un rôle essentiel avec les commerces et les petites entreprises, mais aussi les autres lieux culturels qui leur servent de relais. Ces espaces-projets établissent également des partenariats avec des institutions culturelles, des universités, des associations hors du champ culturel. Poggi & Vanhamme (2004) concluent ainsi :

> « Les friches prennent sens publiquement aussi dans ce réseau de relations qu'elles contribuent à redéfinir et au sein desquelles elles se définissent. […] Les champs lexicaux du travail et de l'ouverture, dominants dans leurs dénominations, attestent d'une identification à deux niveaux de la friche comme espace de médiation culturelle : la friche reste ce qu'elle était, un lieu de travail (désormais celui des artistes) mais elle travaille aussi à le rendre accessible sous des formes renouvelées qui, si elles peuvent parfois être considérées en elles-mêmes comme des créations, contribuent cependant à « thématiser » (Quéré, 2000) la culture dans le registre de l'espace public. » (Poggi & Vanhamme, 2004, p.45)

Ce programme culturel renouvelé par les espaces-projets ne se présente pas comme un « complément », mais comme un pas de côté, sur fond de nouvelle ère de la politique culturelle ouverte par Jack Lang qui offre un cadre propice, remettant en cause – au moins en partie par le discours – l'acception centralisée, institutionnalisé et universaliste qui constituait la tradition française[67] . Les politiques publiques ministérielles ont articulé une logique d'accès aux œuvres à une incitation et une valorisation des pratiques artistiques. De nouvelles

67 Voir notamment son discours inaugural devant l'Assemblée Nationale (1981) qui situe le rôle du ministère à la fois au service d'un projet de « civilisation » et d'un projet économique : « *Puis-je avancer une hypothèse ? L'échec économique de nos prédécesseurs fut d'abord un échec culturel. Ils avaient perdu la foi en la force de l'esprit et de la volonté. Nous croyons en la force de l'esprit et de la volonté pour transformer le cours des choses. […] La culture, c'est donc la vie de l'esprit. Elle ne peut être confinée en une lointaine forteresse, éloignée des douleurs et des peines des hommes ; elle est la vie même. […] Pourquoi un ministère de la culture ? Pour accomplir une double tâche ; apporter sa propre contribution avec les autres ministères de ce Gouvernement, avec le Parlement, au projet de civilisation voulu par le pays, et conduire une politique nouvelle pour l'art et la création. Et d'abord un ministère au service d'un projet de civilisation. Voilà une lâche qui n'est pas simple. Et fini le temps où, campant jalousement sur ses hauteurs, l'administration de la culture somnolait loin des bruits du monde. Place aujourd'hui à une vision plus ample, plus ouverte et plus généreuse ! Cette vision, je la résumerai en quelques mots : la culture n'est la propriété de personne. Elle n'est la propriété ni d'un ministère, fût-il installé rue de Valois, ni d'une classe, fût-elle la classe possédante, ni d'une ville, fût-elle notre capitale à tous, ni d'un seul secteur, fût-il le secteur public. […] Le pays a tout à gagner à la résurrection des mémoires enfouies et au réveil des imaginations bridées. Finie la culture octroyée d'en haut, même d'une tribune, comme ici ce soir, telles ces miettes de profit que Mme Boucicaut, la dame du Bon Marché, distribuait jadis au bon peuple. Chaque homme de culture doit aujourd'hui savoir que, quel que soit l'endroit où il est né, quel que soit l'endroit où il vit, il a un plein droit à poursuivre son œuvre sur place. Le « vivre-et-travailler-au-pays » vaut aussi pour les intellectuels et les hommes de culture. Ainsi, nous l'espérons, le tissu culturel du pays s'irriguera-t-il peu à peu d'un sang neuf, et là où la broussaille avait parfois stérilisé les terres cultivées, la sève de la vie circulera à nouveau.* » (Lang, 1981)

esthétiques et pratiques ont également été reconnues, parmi lesquelles et en désordre le rock, les arts de la rue, la mode, la bande dessinée, etc. L'affirmation de « cultures urbaines » dans les années 70 s'étoffent dans les décennies suivantes : arts de la rue, performances, graffiti, etc. Les « friches culturelles » participent à valoriser ces expressions artistiques nouvelles, en même temps qu'elles participent à renouveler les codes du théâtre, structurent le champ des musiques actuelles, et accueillent les artistes qui s'engagent dans l'art contemporain. La « diversité culturelle » est un thème majeur – bien qu'ambivalent – qui émerge nettement, notamment dans la perspective d'une participation des habitants des « quartiers » aux projets culturels et de création[68]. C'est ainsi que Philippe Henry (2001, 2014a, 2014b) identifie au sein de ces initiatives la perspective de reconsidérer « *la variété artistique contemporaine comme un fait social total* », qui ne serait rabattue ni sur « *une approche essentialiste et autonomiste du fait artistiqu*e », ni sur « *un regard sociologique et institutionnaliste trop réducteur* » :

> « L'art serait alors à appréhender comme un domaine structuré à la fois par des aspects de la vie sociale qui ne lui appartiennent pas en propre, et par une capacité d'auto-régulation relative. Dans celle-ci, la relation d'intimité sensible entre l'artiste, l'objet en élaboration et les publics, créerait une dynamique colorant en retour l'intégration dans le domaine artistique d'éléments qui lui sont a priori plus hétérogènes, bien qu'indispensables[69]. On peut comprendre un mode d'approche qui désignerait une ossature institutionnelle des arts, reconnue et soutenue par les collectivités publiques, à laquelle s'adjoindrait un "ailleurs" innovant, dont une des fonctions serait de régénérer sans cesse le domaine institué (Jean-François Marguerin, Cabinet de la ministre de la Culture) et dont au moins une partie s'y intégrera à terme. Mais on notera surtout que les pratiques artistiques évoquées ici se définissent désormais moins comme marges alternatives et radicales à un système artistique institué, que comme processus et projets revendiquant leur propre nature artistique et professionnelle, même s'ils sont d'abord inscrits dans des champs sociaux non prioritairement centrés sur l'artistique (les champs de l'éducatif, du social, des loisirs, du médical, du judiciaire…). La question décisive serait donc celle de la redéfinition du périmètre d'intérêt public de la notion de champ artistique, comme du paradigme qui serait adapté à la pluralité et à l'interactionnisme contemporains. Au bout du compte, mieux vaudrait interpréter certaines pratiques culturelles et artistiques nouvelles comme partie d'une vague instituante qui concourt à modifier nos modes d'approche et de valorisation de ce que nous appelons l'art, en tout cas comme germination d'interaction, de médiation, de réseau sont au cœur même et non à la périphérie de l'acte artistique. » (Henry, 2001, p.11)

68 Cette notion fait l'objet d'une littérature critique qu'il ne nous est pas possible de mobiliser ici mais qui permet de relativiser la mise à distance du modèle universaliste français en matière artistique et culturelle.

69 Note de Philippe Henry « [Voir ici Dominique Chateau, L'Art comme fait social total, L'Harmattan, 1998, 112 p.]

Le « public » est considéré comme « un partenaire artistique à part entière », il n'est « ni un point d'arriver ni un point de départ », et il ne s'agit pas de les conquérir mais de leur proposer de « nouveaux trajets » (Lextrait, 2001, vol.2, p.38).

Le siècle actuel s'ouvre ainsi avec optimisme pour ces espaces-projets pluridisciplinaires qui reconfigurent radicalement la notion d'atelier. La diversité des pratiques et des esthétiques se mêlent, même si des dominantes peuvent être observées, en matière de musiques actuelles, de théâtre, ou d'arts plastiques notamment. :

> « Les espaces que nous avons pu observer ne sont pas de gigantesques ateliers pour amateurs, mais des espaces où des praticiens peuvent tenter ensemble ou en relation à des professionnels des expériences qui ne sont a priori pas incluses dans leur parcours d'amateur. Ce sont peut-être des pratiques amateurs intermédiaires. » (Lextrait, 2001, Volume 2, p.39)

L'émergence de ce mouvement se caractérise également, au-delà de sa dimension pluridisciplinaire, par l'absence d'unité esthétique, et se situe en rupture par rapport à une histoire de l'art scandée par des mouvements avant-gardistes. À cet égard, l'excellence et la rigueur artistique est au cœur de l'enjeu de reconnaissance, qui se joue entre les tenants d'une approche essentialiste de l'œuvre et ceux qui se revendiquent d'une approche relationnelle. La professionnalité artistique se retrouve à nouveau en jeu, en lien avec la reconfiguration de la notion de production artistique et les lieux intermédiaires où elle se situe. Les négociations engagées pour une prise en compte par les politiques publiques renvoient à la critique de la place laissée au marché dans l'évaluation des œuvres et de la professionnalité.

> « Dans la pluralité de démarches défendue par ces pratiques, la question peut être d'appréhender le rapport à la rigueur des groupes artistiques qui mènent un travail sur un territoire, et les critères qui permettraient d'évaluer cette rigueur et d'allouer alors les moyens nécessaires au projet. Au terme de cette étude, la question de la définition de la rigueur artistique reste (heureusement) entière. Doit-on vivre de son travail pour être rigoureux ? Doit-on avoir de solides références professionnelles et une formation qualifiée dans le domaine de son exercice ? Doit-on passer beaucoup de temps dans son atelier ? Doit-on être aimé de ses partenaires artistiques ou adoubé par ses pairs ?… Au-delà des clichés, ce qui nous est apparu comme une évidence, c'est qu'aujourd'hui aucun espace de travail sur ces enjeux n'existe au sein de l'institution publique et que, peu à peu, seul le marché occupe l'espace de l'élaboration de la valeur, en forgeant ses propres critères. La gravité de cette dérive nous laisse espérer qu'en vain peut-être, mais malgré tout, les espaces intermédiaires, par la relation directe qu'ils ont su créer entre la société civile, les institutions, les experts et les artistes, maintiennent un espace de débat sur ces questions essentielles. » (Lextrait, 2001, volume 2/2, p.33)

Cette fois c'est le lieu – les bâtiments gérés collectivement et leurs ateliers – et les modes de gestion alternatifs de la production qui participent à faire rupture. L'enjeu de reconnaissance se situe à l'endroit des financements des projets et des productions, et l'éventuelle intégration des productions dans ces circuits de diffusion institutionnels. C'est, en somme, les espaces-

projets collectifs en tant que moyen de production qui font l'objet d'une mobilisation. Lextrait souligne d'ailleurs que chaque projet a mis en place des dispositifs pour « mettre les artistes au travail », ce qui témoignerait de la rigueur artistique : le fonctionnement de ces modes de production alternatifs s'appuie sur l'engagement d'une diversité d'acteur dans toutes les actions nécessaires à la gestion d'un lieu de production et de diffusion artistique. La pluridisciplinarité des acteurs eux-mêmes, leur hétérogénéité en termes de statut, remet ainsi en cause « l'orthodoxie professionnelle » :

> « Cette rigueur concerne en fait dans ces espaces l'ensemble des parties prenantes à la production, c'est-à-dire "*la qualité combinée du directeur du Centre d'adaptation par le travail, de l'élu, des familles, des artistes, du producteur, du public…"* [Henry, 2001]. Cette approche globale, quelle que soit la nature de la production en jeu (petite forme, grande forme, proposition de professionnels ou proposition d'amateurs, qualité de l'accueil ou qualité de l'interprétation…), met en évidence l'écart qu'il peut y avoir avec une certaine vision du professionnalisme. La rigueur de la démarche passe dans ces projets par l'engagement individuel et collectif des acteurs, approche refusée dans l'orthodoxie professionnelle. » (Lextrait, 2001, volume 2/2, p.33)

Il en conclut la nécessaire évolution des politiques publiques à leur endroit :

> « Il serait d'ailleurs plus juste de dire que le mouvement en tant que tel ne porte aucune valeur esthétique, qu'il n'est pas l'incarnation d'une école ou d'un courant. Fort de ce constat qu'un grand nombre de membres de la profession ont également fait, et par dérives successives, un discours s'est constitué sur l'absence d'identité artistique de ces espaces, sur l'absence de projet artistique au sens des dogmes ministériels (par direction, par bureau, par cercle, par clan…). L'image des squats où "l'on barbouille" (sic) est devenue l'icône appelée dès que l'on rentre dans un débat sur l'identité de chaque projet. En même temps l'observation de ce qui se passe dans la réalité réduit sensiblement l'écart supposé entre la qualité artistique des propositions faites dans les lieux labellisés et la nature des propositions que nous avons pu analyser sur les différents territoires. Il nous semble que le principal problème que posent ces expériences en la matière est celui de la répartition de la richesse et des différentes possibilités de solvabilisation du travail artistique. Ce qui est systématiquement attaqué par ces projets est la confiscation par un petit nombre, sous couvert d'excellence artistique, de la plus grande partie des moyens de la production, moyens déjà réduits puisque dans le cadre des politiques culturelles la principale manne concerne le patrimoine. La révision d'un certain nombre de critères et la formation de nouveaux experts ne semblent pas être hors de portée de la communauté, mais inenvisageables pour l'instant en raison de la pénurie de moyens financiers. » (Lextrait, 2001, vol.2, p.32).

Enfin, en matière de dispositif spécifique de production, la résidence d'artiste occupe une place particulière. Elle se structure autour de deux logiques. La première concerne l'accueil d'artistes qui s'engagent dans un projet de territoire pour un temps donné, souvent en lien

avec ses habitants et a minima en relation avec d'autres acteurs du territoire, sur une thématique qui lui est propre. Le second type de résidence concerne l'installation d'artistes, de collectifs ou d'opérateurs sur un temps plus long, pour le développement d'une démarche de recherche (pas nécessairement contextualisée vis-à-vis du territoire), convient leurs pairs – et notamment ceux faisant partie de l'équipe accueillante – à la réflexion.

Ainsi, le troisième chapitre de ce mouvement, qui s'amorce à la fin des années 90, correspond à la fois à un enjeu fort de professionnalisation (dont témoigne le rapport Lextrait), à un renouvellement générationnel des fondateurs des lieux, et à une nette évolution des politiques publiques culturelles et de territoire. La nature des projets portés s'en trouve ainsi modifié, et influence le périmètre de la professionnalisation artistique (Lextrait, 2001 ; Henry, 2013, 2014a, 2014b). L'enjeu de professionnalisation des porteurs de projet devient plus central à la fois dans l'organisation des lieux et du point de vue de leurs revendications :

> « Tous ces lieux s'inspirent encore très largement de la conception fondatrice d'une autre façon de faire de l'art. Ils sont imprégnés par l'idée d'envisager de manière plus interactive et symétrique les rapports entre l'art, les populations et leurs territoires de vie, même si cette visée comporte une part d'idéal dont il faut évaluer les possibilités effectives et les réalisations. D'un autre côté, les enjeux propres aux porteurs de projets, les nouvelles générations qui cherchent d'abord à construire leur propre parcours professionnel, les fortes évolutions contextuelles aboutissent à de très nets changements d'attitude et de fonctionnement. Ainsi et à côté de positionnements plus idéologiques, sont désormais centraux les nécessités de survie économique ou d'existence institutionnelle, tout autant que les besoins de reconnaissance sociale. La volonté d'investir une friche comme espace d'abord destiné au travail artistique est très marquée en France. Ce choix n'exclut pourtant pas que la morphologie des lieux ou leur environnement spatial et social nourrissent, en retour, le projet initial et conduisent à des propositions esthétiques singulières. » (Henry, 2013, p.2)

La précarité des professionnels qui gèrent ces lieux reste prégnante en dépit du retentissement du rapport Lextrait (2001). À l'issue de l'étude et sur le fondement des préconisations du rapport, une mission interministérielle « Nouveaux territoires de l'art » réunit des représentants des ministères de la Culture, de la Ville et de l'Économie solidaire et de l'Institut des villes est mise en place pour accompagner les projets, les collectivités locales et les services déconcentrés, et encourage une réflexion transversale au sein des ministères (Offroy, 2019). La disparition de l'Institut des villes en 2009 marquera l'affaiblissement progressif des financements ministériels (Offroy, 2019). Cécile Offroy souligne l'influence des travaux de Philippe Henry dans le prolongement de la notion de lieu intermédiaire, qui correspond notamment à la terminologie utilisée par le réseau Actes If, qui fête ses 20 ans en 2016. En 2014, à l'occasion d'un colloque organisé par les réseaux et initiatives se reconnaissant de ce mouvement, est fondée la Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants (CNLII) qui réunit une centaine de lieux et les réseaux professionnels représentant les structures artistiques et culturelles se reconnaissant de l'économie sociale et solidaire (Actes If, Synavi, Fraap, Themaa Fédération nationale des arts de la rue, l' Ufisc – au

sein de laquelle une partie de ces réseaux est réuni – ArtFactories/Autre(s)pArts, L.I.E.N). La charte autour de laquelle les membres sont réunis réaffirment :

> « Le caractère essentiel de la place qu'occupent désormais les lieux intermédiaires et indépendants dans le renouvellement des pratiques culturelles et dans l'expérimentation et la création artistique contemporaines, aux échelles locales, nationales et internationales. » (extrait de la Charte Coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants)

En 2015, la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine du 7 juillet 2016 dispose dans son article 3.14 que la politique publique culturelle en faveur de la création artistique poursuit l'objectif de « *contribuer au développement et au soutien des initiatives portées par le secteur associatif, les lieux intermédiaires et indépendants, les acteurs de la diversité culturelle et de l'égalité des territoires* ».

Malgré cette reconnaissance par la loi et la mobilisation des réseaux professionnels, une polarisation encore forte, au sein des politiques publiques françaises, entre d'une part le financement de l'excellence artistique à travers les institutions publiques, et d'autre part le financement d'actions culturelles centrées sur « *l'accessibilité du plus grand nombre aux œuvres d'art produites par des professionnels* », laissant une « *marge très étroite de viabilité symbolique et économique pour les expériences de friches culturelles* » (Henry, 2013). Un certain nombre d'initiatives accèdent cependant à divers financement moyennant un repositionnement dans les « lignes » institutionnelles existantes : celles liées à l'animation du territoire dans le cade de la « politique de la ville », les financements accessibles à la jeune création, ou encore pour certaines la labellisation (certains projets accèdent notamment au label SMAC – Salle de Musiques Actuelles). D'une manière générale, la tendance à la professionnalisation et la structuration en secteur du champ artistique et culturel par la voie des politiques publiques spécifiques influencent la recomposition des projets et les formes adoptées par les projets émergents[70]. Le triptyque production-diffusion-médiation, de par sa correspondance en matière de financements publics notamment, devient prégnant au sein des projets (Henry, 2013). Dans cette perspective, les dispositifs « Fabriques de culture » de la Région Île-de-France et le dispositif « Atelier de Fabrique » du Ministère de la culture font l'objet de critique par Actes If et la CNLII. Actes If dénonce à la fois les critères académiques mobilisés qui favorisent l'attribution de financement aux lieux les plus alignés sur les découpages institutionnels existant en matière de pratiques et d'esthétique. La CNLII interpellera le Ministère de la culture quant au changement de dénomination du dispositif de soutien « *qui marque une prise de distance avec les travaux menés depuis plus de deux et avec les termes retenus dans les mesures issues des Assises de la Jeune Création et dans le projet de loi « Liberté de Création, Architecture et Patrimoine* », ce qui « *loin d'être anodin, réduit les lieux intermédiaires et indépendants à la seule dimension de création, invalide ce faisant l'ensemble des intermédiations à l'œuvre au sein de ces lieux et révèle la réticence du Ministère de la culture à accompagner les structures issues de la société civile* ». Vincent

70 Philippe Henry s'appuie pour établir ce constat sur les expériences de Culture Commune, installé sur un ancien site minier à Loos-en-Gohelle (1990), Système Friche Théâtre à Seita (quartier de la Belle de Mai à Marseille, 1992), le TNT installé dans une manufacture de chaussures à Bordeaux (1998 – 2012) ; et Mains d'œuvres installée sur le site d'activité sportive et sociale de Valeo à Saint-Ouen (1999)

Prieur, co-fondateur du collectif Curry Vavart, rappelle, au même moment (2015), le petit nombre d'ateliers d'artistes mis à disposition par la mairie de Paris (1 148 ateliers d'artistes dans Paris intra-muros, en majorité gérés par des bailleurs sociaux, 450 ateliers propriété de l'État à Paris et 450 ateliers en Île-de-France ; 285 ateliers propriété de Paris Habitat – moins de 50 ateliers sont attribués par an, dont 25 nouveaux livrés, avec une rotation de 2 % par an).

Les lieux intermédiaires et indépendants, nés « *des limites des politiques publiques, voire parfois à contre-courant de celles-ci* » (Raffin, 2005), se sont ainsi progressivement structurés entre contestation des politiques publiques existantes et revendication d'une reconnaissance pour des financements spécifiques qui ne concernant pas que la création. Les relations nouées avec les institutions à travers ces revendications ont cependant permis de souligner le rôle de ces lieux dans le soutien à la jeune création (dite « en émergence ») via la mise à disposition d'atelier de travail. À cet égard, Cécile Offroy (2017, 2019) les désigne comme des lieux de coopération entre artistes résident·e·s, mais aussi ente lieux situés sur le même territoire. Ainsi, si la stratégie discursive qui a accompagné le développement des lieux intermédiaires et indépendants insiste sur l'ouverture des pratiques artistiques aux non-professionnels, et sur leur ancrage territorial, elle intègre également des éléments de discours qui valorisent la richesse des processus créatifs que ces lieux autorisent. Le décalage par rapport au positionnement traditionnel d'avant-garde pourrait expliquer que les fonctions d'atelier ne soient pas mises en avant au même titre que l'ouverture des lieux aux pratiques diverses et aux habitants du territoire.

C'est ce qui constitue un des éléments de décalage vis-à-vis du positionnement des *artist-run spaces* qui se déploie dans le reste de l'Europe, en Amérique du Nord, en Australie et en Nouvelle-Zélande. À cet égard, la littérature anglo-saxonne se concentre essentiellement sur ces espaces géographiques occidentaux, ce qui illustre une absence de dialogue, au moins en apparence, avec d'autres espaces culturels sur ces sujets.

4.1.2. LES *ARTIST-RUN SPACES*

La notion d'*artist-run space* (ARS) ou *artist-run initiative* (ARI) émerge dans le monde anglophone au même moment que les squats contre-culturels à l'origine de la notion de lieu intermédiaire et indépendants en France. Il importe d'en retracer l'histoire spécifique de cette dénomination pour saisir les recoupements et les appropriations qui se jouent à partir des années 2010 en Europe. S'« *il est plus facile d'offrir un panorama des « Artist-Run Spaces » que de dire ce que le terme anglo-saxon désigne précisément* » (Vettier, 2019), c'est sans doute que la notion a fait l'objet de mobilisations diverses réunies sous un vocable commun. En témoigne notamment le site de recensement des *artist-run space* (http://www.artist-run-spaces.org) qui dispose la définition suivante : « *Espaces d'exposition ouverts et gérés par des artistes, les Artist-run spaces ont engagé un mouvement de réappropriation et d'expérimentation des espaces dédiés à l'art depuis la fin des années 1960*. »

Coffield (2015) propose une définition étoffée qui s'appuie sur une revue de la littérature inédite :

> « Les ARI sont généralement considérées comme distinctes des musées d'art ou des galeries, bien qu'elles partagent parfois des fonctions particulières telles que la mise à disposition d'espaces pour l'exposition d'œuvres d'art, et que certaines organisations reconnues comme ARI utilisent le terme 'musée' dans leur titre, par exemple Nylistasafnid, ou The Living Art Museum, à Reykjavik. Cette distinction tend à reposer sur le positionnement relatif des ARI (par exemple, en tant qu'initiatives 'issue de la base' plutôt que d'institutions 'établies'), l'implication de 'membres' bénévoles (plutôt que de personnel rémunéré) et, dans certains cas, un appel à l'action directement suscité par la désaffection à l'égard des pratiques adoptées par les musées d'art et les galeries d'art[cl]. » (Coffield, 2015, p.13)

De manière complémentaire, Tessa Dwyer and Daniel Palmer (2007) précisent que la communauté d'artistes est le fondement et le centre de gravité de ces espaces :

> « L'expression 'géré par des artistes' est un terme vague qui peut s'appliquer à un espace de galerie physique, à un projet conceptuel, à un collectif ou à toute combinaison de ce qui précède. En d'autres termes, ce sont les artistes qui sont aux commandes. Des accents rebelles accompagnent souvent l'éthique DIY (do-it-yourself) de l'initiative artistique, qu'elle soit anti-establishment ou simplement axée sur des pratiques nouvelles et émergentes. D'autres facteurs unificateurs incluent une communauté de pairs et une identité locale distincte. Si les politiques, les styles et les pratiques peuvent différer d'un espace à l'autre, le sens partagé de la communauté reste constant, les initiatives gérées par des artistes remplissant d'importantes fonctions sociales par le biais de fêtes, de spectacles et d'événements de collecte de fonds[cli]. » (Dwyer & Palmer, 2007)

Coffield insiste sur la diversité géographique de ces initiatives, leur longévité éventuelle, et leur nombres importants dont témoignent certains travaux de recension :

> « Les ARI sont également présentes dans tous les pays du monde, et pas seulement dans ceux considérés comme "occidentaux". Pour ne prendre que quelques exemples, Institutions by Artists (Khonsary et Podesva 2012) comprend des chapitres sur les pratiques artistiques basées au Canada, en Italie, au Mexique, au Koweït, en Espagne, en Australie, en Uruguay, en Roumanie, en Suisse, en Jordanie et au Japon, ainsi qu'un supplément en français. L'ouvrage de Detterer et Nannucci (2012) sur les espaces gérés par des artistes comprend des chapitres rédigés à Toronto, Budapest, Genève, New York et Florence. En 2012, la conférence « Institutions by Artists » s'est décrite comme « convoquant un congrès mondial d'artistes, de conservateurs, de critiques et d'universitaires » de dix-neuf pays, dont des représentants du Liban, de la Thaïlande, de la Chine, de Trinidad, de la Lituanie, du Brésil, de l'Afrique du Sud et du Danemark, le programme étant disponible en anglais et en français. En outre, de nombreux ARI dans le monde existent depuis longtemps : Art Metropole (Toronto) a été fondé en 1974, Printed Matter (New York) en 1976, Nylistasafnid en 1978 (Reykjavik), et Transmission (Glasgow) en 1983. Tous sont encore en activité aujourd'hui. Les ARI sont également prolifiques : de nombreux pays, voire des villes, ont un

> large éventail et une longue histoire d'activités gérées par des artistes. Par exemple, Griffiths (2006 : 79) énumère 36 espaces gérés par des artistes à Berlin pour la seule année 2006, et ajoute qu'il y avait '*au moins cinquante autres espaces que j'aurais pu inclure, mais je n'ai pas eu le temps'*. Rosati et Staniszewski (2012) documentent plus de 140 " espaces et projets alternatifs " qui se sont tous déroulés à New York entre 1960 et 2010, tandis que Wallis (2002 : 165) remarque que '*en 1998, plus de sept cents espaces alternatifs identifiables existaient à travers les États-Unis*'[clii] . » (Coffield, 2015, p.13)

Ces diverses initiatives s'inscrivent pour certaines dans différents mouvements hors du secteur culturel. Elles apparaissent en effet dans certains cas en correspondance avec des mouvements sociaux plus larges appelant adopter des formes collectives, coopératives et collectivistes d'organisation (Bugden 2020, Coffield 2015, Bronson 2012). Se dégage de la littérature l'accent mis sur le constat d'un décalage entre les travaux des jeunes artistes et les scènes institutionnelles de l'art contemporain. Ce décalage se traduit par un manque initial d'espace de travail et d'exposition qui s'accompagne d'une posture critique et politique vis-à-vis des institutions (Bugden 2020, Coffield 2015). Ces postures critiques sont aussi porteurs d'une vague contestataire vis-à-vis fonctionnement des institutions culturelles et au marché de l'art, la critique institutionnelle (Heimendinger, 2016). La convergence de ces trois mouvements constitue un contexte particulièrement favorable à l'émergence des premiers ARS (Bronson, dans son témoignage, mobilise la métaphore d'un écosystème aussi spécifique que celui nécessaire à l'entretien des orchydées, 2012). Les ARS incarnent un assemblage organisationnel des pratiques de curation et d'administration collective au service d'une contestation institutionnelle, centré sur la fonction d'exposition (Bugden, 2020) :

> « Tout en formant une communauté distincte, les espaces gérés par des artistes sont à la fois une réaction et une intervention sur une scène artistique plus large ainsi que sur un climat politique plus vaste. En 2005, la conservatrice et historienne de l'art Christina Barton a affirmé qu'Enjoy était à la fois « un agent actif et une victime pas si innocente » dans un système où la galerie pouvait agir comme « un propulseur de changement » tout en étant « soumise à ses pressions » (Barton 2005, 59). […] Les espaces gérés par des artistes sont apparus comme une réponse aux lacunes perçues à la fois dans l'infrastructure artistique et dans la culture au sens large. Tout d'abord, les défis politiques et sociaux de la fin des années 1960 et des années 1970, où un mouvement plus large a cherché à encourager les efforts communautaires (Apple 1981 ; Bronson 2012 ; Frye Burnham 2011 ; Griffiths 2012 ; Lee 2013 ; Murphy 2016 ; Nemiroff 1985 ; Petryshyn 2005 ; Robertson 2006, 2004 ; Wallace 1991). Deuxièmement, parallèlement à ces changements plus importants dans l'activité culturelle, des espaces gérés par des artistes sont apparus pour défier les grandes institutions artistiques qui tardent à reconnaître et à accueillir de nouveaux modes de pratique, tels que la vidéo, la performance et l'installation. Les espaces gérés par des artistes sont apparus comme des plateformes plus réactives et plus souples pour des pratiques qui évoluent rapidement (Apple 1981 ; Hassler 2013 ; Lee 2013 ; McCray 2002 ; Murphy 2016 ; Nemiroff 1985 ; Robertson 2006, 2004 ; Wallis

> 2002). Le troisième contributeur a été le mouvement de critique institutionnelle mené par les artistes, qui a commencé à remettre explicitement en question les systèmes de galeries établis, à la fois dans leur travail et par l'établissement d'un réseau de galeries.[cliii]." (Bugden, 2020, p.62-63)

Bugden (2020) souligne combien les traces associées à l'histoire des ARS des années 60 et 70 en particulier semble ténue, et peu prises en compte par l'histoire de l'art et de ses mouvements.

En dépit de la grande diversité des initiatives d'un point de vue gestionnaire et curatorial, les deux composantes clefs de ces initiatives sont la dimension de collectif d'une part, ancré dans un espace situé d'autre part. Les ARS revendiquent d'être des organisations autogérées, pour les artistes, par les artistes. En tant qu'organisation, les ARS représentent un changement institutionnel en particulier dans les arts plastiques dont les protagonistes, les artistes, revendiquent selon Sharon (1979) d'être « *leur propre gardien en organisant leur propre galerie, en gérant leur propre exposition et en rétablissant un contact direct avec leurs publics et leur communauté* ». Cette « récupération » d'un pouvoir d'agir professionnel incarne un décalage – voire dans une contestation – des institutions établies des mondes de l'art, et les marchands. Sharon situe ce mouvement dans le temps long des contestations nées dès le XIXe siècle, en France notamment :

> « Depuis le Salon des Refusés (1863) et le Salon des Indépendants du groupe impressionniste, les artistes préoccupés par l'inaccessibilité des moyens d'exposition existants ont périodiquement organisé leurs propres alternatives, qu'il s'agisse d'écoles, d'expositions périodiques auto-organisées ou de galeries permanentes[1]. Dans la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale, un grand nombre de galeries gérées par des artistes ont ouvert leurs portes à travers les États-Unis (Chamberlain, 1974 ; Art Letter, Jan., 1976). Nombre de ces galeries sont qualifiées d'"espaces alternatifs », un concept qui s'est largement répandu. Il désigne de nouveaux types d'espaces d'exposition non commerciaux, que ce soit dans leur orientation ou dans les faits, et gérés par des artistes. Ce terme désigne en particulier les galeries qui exposent des œuvres d'art nouvelles, non traditionnelles et, dans certains cas, non commercialisables[1]. [Aux États-Unis, l'école que Robert Henri a créée à New York en 1909 et l'exposition indépendante qu'il a organisée en 1910 (Rose, 1967), l'Art Students' League of New York (Ashton, 1972) et la galerie des étudiants et de la faculté du San Francisco Art Institute (Plagens, 1974 ; Mulford, n.d.) fournissent des exemples des préoccupations et des actions des artistes pour obtenir un espace d'exposition pour leurs œuvres. Un autre exemple est celui du Women' Building à Los Angeles (Chicago, 1973)[cliv]. » (Sharon, 1979, p.5)

Les ARS s'incarnent dans des modes alternatifs d'organisation qui tentent de répondre à des contraintes que Sharon qualifie à la fois de structurelles et d'organisationnelles ou relationnelles, imposées par le système galerie/musée. Les contraintes structurelles sont liées à la difficulté d'accès aux infrastructures ou espaces d'exposition, tandis que les contraintes relationnelles concernent l'accès et l'intégration des réseaux sociaux professionnels.

L'importance des activités d'exposition souligne leur dimension stratégique dans la constitution d'une communauté de pairs, qui peuvent s'inviter à exposer, mais aussi affirmer des fonctions de curation et de critiques qui précèdent celles des galeristes et curateurs. Plusieurs tentatives de typologies des ARS ont été établis, s'appuyant sur les fonctions et les modes de gouvernance pour dégager des distinctions opérationnelles entre les initiatives identifiées. Sharon, dans son étude des lieux à San Fransisco, identifie six modes de gestion d'espace auto-gérés de type ARS :

> « 1) Les artistes individuels qui possèdent et gèrent des galeries où leurs propres œuvres, parfois celles d'autres artistes, sont exposées.
> 2) Les « ateliers ouverts » où, pendant des week-ends déterminés, les ateliers des artistes sont ouverts au public. Les événements du week-end sont organisés et annoncés collectivement par les artistes concernés.
> 3) Les espaces loués, méthode par laquelle des artistes individuels louent des espaces d'exposition dans des lieux autres que des galeries, tels que des bibliothèques, des banques ou les halls d'entrée de différents bâtiments affectés à cet usage.
> 4) Les galeries coopératives, détenues ou louées en commun et gérées collectivement par des artistes qui y exposent et y vendent leurs propres œuvres.
> 5) Les galeries 'alternatives' [2], gérées collectivement ou individuellement, qui exposent des œuvres d'art qui, en raison de leurs exigences spatiales, ne peuvent être montrées dans des galeries ordinaires ; par exemple, des installations. [*2 – Les membres de ces galeries préfèrent utiliser le mot "nouveau" plutôt que "alternatif", mais c'est le concept par lequel elles sont désignées à San Francisco et dans la littérature*].
> 6) Centres orientés vers la communauté : organisations polyvalentes où l'exposition de divers types d'art à la communauté fait partie intégrante de leurs fonctions. Leurs activités artistiques sont menées bénévolement par des artistes de la communauté[clv]. » (Sharon, 1979, p.5)

Même lorsqu'il s'agit d'espace de travail (la deuxième catégorie des ateliers « ouverts »), c'est par la fonction d'exposition que se définit l'ARS. Deux éléments de décalages stratégiques vis-à-vis des institutions dominant sont au centre de cette stratégie discursive et organisationnelle : la revendication d'une organisation collective des artistes pour eux-mêmes, et la possibilité de ne s'inscrire ni dans le champ institutionnel public, ni dans le champ marchand de la valorisation et de l'évaluation. Ce positionnement contraste à la fois avec la figure de l'artiste professionnel·le isolé·e décrite ci-dessus ; et avec la mythologie liée aux connaisseurs découvreurs de talents, qui s'incarne notamment dans la figure du galeriste et du curateur de musée.

> « D'une manière particulièrement stratégique, plutôt que d'agir comme un mouvement réunissant une somme d'individus, les tenants de cette culture de l'autodétermination et de la collectivisation ont choisi de se situer en tant que groupes dans des espaces : des espaces de production, de réflexion, d'exposition et de débat, et des espaces qui se situaient en dehors des zones commerciales ou culturelles prescrites – à la fois idéologiquement et souvent littéralement – en se

situant dans les quartiers défavorisés des villes qui étaient, comme les formes d'art, largement ignorés par les intérêts commerciaux, culturels et politiques de l'époque[clvi]." (Murphy et al, 2016)

Depuis les premiers écrits datant de la fin des années 70, la littérature critique s'est étoffée en mobilisant les différentes archives des lieux pour préciser différents modèles d'ARS. Graham et Cook (2010) identifient une seconde typologie d'ARS centrés dans la fonction d'exposition, en prenant en compte les TIC et en prenant appui sur les travaux de Nairne (1996). Pour l'autrice, le contraste des ARS avec les galeries et les musées se situe à la fois du côté du modèle économique non-marchand, et du mode de gouvernance relevant d'un égalitarisme libéral. Cela permet d'élargir le champ à des formes organisationnelles auto-gérées diverses, sans référence directe au cadre matériel de la galerie en tant que bâtiment. Les ARS peuvent ainsi concerner :

« – Une organisation gérée par des artistes
– Une organisation gérée par un artiste et dont l'artiste est le directeur (ce qui, comme l'indique Claxton, n'est pas si différent d'une institution).
– Une coopérative, une entité qui peut être assimilée à une galerie ou un musée, mais qui est détenue et contrôlée par ses membres
– Un collectif, qui peut être un modèle similaire à celui d'une galerie, mais qui est géré collectivement par une équipe de plusieurs personne sans hiérarchie distincte dans leurs rôles.
– Un collectif d'artistes d'atelier, exerçant au sein d'une galerie, éventuellement sans espace d'exposition formel (un atelier de design, par exemple)
– Une société d'intérêt communautaire, qui, en termes juridiques et financiers, se situe entre une société à but lucratif et une société à but non lucratif.
– Une organisation caritative dont le personnel est composé de bénévoles
– Un réseau d'artistes, qui peut exister dans un but de communication plutôt que de production, de distribution, de présentation et d'exposition d'œuvres d'art ; par exemple, des réseaux d'artistes qui se développent autour d'un projet particulier et qui se dissolvent lorsque le projet prend fin[clvii] . » (Graham & Cook, 2010, p.248)

Ces initiatives peuvent se constituer à une échelle locale, régionale, nationale ou internationale, précisent les autrices. Elles développent chacune des modalités d'alternatives vis-à-vis des institutions auxquelles elles se réfèrent, constituant leur propre communauté de pairs et leurs publics. Les autrices soulignent ainsi que les modalités de légitimation de ces initiatives sont chaque fois ajustées à leur mode d'organisation.

« En fin de compte, c'est peut-être l'orientation politique d'une organisation, l'accent mis sur l'expérimentation, où sa manifestation physique (dans un placard, dans une poche, dans un entrepôt) ou encore son soutien financier qui la distinguent d'un musée ou d'une galerie plus traditionnels. En ce sens, il pourrait être juste de se qualifier d'indépendant – mais indépendant de quoi, c'est la question. Du secteur privé ? Du financement public ? De la pression de l'exposition ? Quelle est la différence entre le faire d'être l'alternatif et indépendant ?[clviii] ? » (Graham & Cook, 2010, p.248)

La dimension alternative des ARS s'affirme comme contre-institutionnelle. Graham et Cook éclairent le paradoxe de cette posture avant-gardiste qui masque leur propre dimension institutionnelle :

> « Les institutions locales font leur lit des mouvements d'avant-garde. Soyons clairs : les espaces alternatifs, les galeries gérées par des artistes et les magazines d'art dirigés par des artistes sont des institutions. Lorsque [Alexander Alberro] déplore l'institutionnalisation des galeries d'artistes, il occulte le fait qu'elles ont toujours été institutionnalisées[clix]. » (Graham & Cook, 2010, p.248)

La dimension alternative vise, à l'origine, les fonctions de d'exposition, les galeries et les musées étant considérés comme les acteurs les plus puissants du monde de l'art, possédant le pouvoir de légitimer les pratiques artistiques, les esthétiques, et in fine, la capacité à fabriquer l'histoire de l'art. Dans ce cadre, l'atelier n'est pas conçu comme un espace stratégique dans la mesure où il n'incarne pas, en tant qu'espace, un pouvoir de légitimation dominant. À l'origine, les ARS l'intègre dans leur stratégie de construction d'une alternative en tant qu'espace subvertit en espace d'exposition, contestant les institutions détentrices du pouvoir de légitimation.

Sharon souligne cependant que la dimension de « production » apparaît stratégique dans les cas où l'organisation des ARS est collective. Il s'agit moins de produire des œuvres collectives – bien que cela puisse se produire au sein des études de cas considérées par la littérature – que d'organiser une dynamique collective autour de la production. Cette dynamique émerge depuis une logique d'accompagnement entre pairs (critique, évaluation, information et soutien), et s'étend jusqu'à la mutualisation des coûts :

> « Le rôle important de l'information et des moyens de communication liés aux médias pour les avant-gardes des années 1960 et 1970 a favorisé l'internationalisation de ce mouvement qui était anti-institutionnel par nature et qui s'est construit sur ses propres acquis. Le domaine de l'avant-garde et le secteur du commerce de l'art étaient encore séparés, les chevauchements étant marginaux. Pourtant, les avant-gardistes et les espaces d'art alternatif, par la primauté qu'ils accordent à la stricte pertinence du présent et la proclamation de la contemporanéité, vont ouvrir la voie au progrès triomphal de l'art d'aujourd'hui. En ce sens, de nombreux fondateurs et membres d'espaces gérés par des artistes se trouvent aujourd'hui dans le « camp des vainqueurs" ; et au fil des ans, les documents relatifs aux pratiques artistiques d'avant-garde, tels que le livre d'artiste, qui se distingue du traditionnel livre de peintre, se sont imposés avec succès en tant que formes d'art commercialisables. Avec le recul, il apparaît clairement que le genre novateur du livre d'artiste était à l'origine lié aux approches avant-gardistes de l'art et à l'esprit d'auto-organisation collective[clx]. » (Detterer & Nannucci, 2012, p.6)

La publication participe à la mise en œuvre d'une scène orchestrée par les artistes qui l'alimentent, comme le souligne A.A. Bronson dans son essai *The Humiliation of the Breaucrat* (1983) :

> « Oui, les médias sont un moyen de fabriquer un tissu, sinon d'activité réelle (comme dans la physicalité de la scène artistique new-yorkaise), du moins une sorte d'esquisse d'une scène artistique – une abstraction, un geste, une configuration[clxi]. » (Bronson in Bronson & Gale, 1983)

Si la littérature insiste sur cet ancrage avant-gardiste, elle éclaire également les relations sociales, de solidarité et les expérimentations coopératives émancipatrices :

> « Il devient clair que l'auto-organisation collective est basée sur une éthique démocratique de participation et d'action indépendante qui a libéré les artistes de leur isolement et de leurs liens locaux, leur offrant la possibilité d'une compréhension nouvelle et plus large de leur rôle[clxii] ». (Detterer et Nannucci, 2012)

Ces initiatives articulent une culture de l'autonomie (*selfhelp*) et la notion de « progressisme esthétique » (« *progressive aesthetics* ») : l'objectif commun aux différentes organisations consiste à permettre, dès les années 60 et 70, l'échange entre artistes et de rompre l'isolement en favorisant l'autonomie, la solidarité et la participation. Bien que certaines ressemblances puissent être établies avec les avant-gardes du début du siècle par leur position « anti-establishment », ces initiatives s'en distinguent en ce qu'elles sont investies et témoignent des luttes de leur temps. Les enjeux d'égalité, de justice sociale, de solidarité, les luttes feministes, ont informé leur développement. C'est ainsi qu'à NewYork est fondé, parmi d'autres initiatives, le Art Wokers Coalition qui entrera en conflit avec le MoMA (Museum of Modern Art), ainsi que le A.I.R. (1972), première galerie indépendante dédiée aux femmes artiste aux USA.

De plus, ces initiatives se sont saisies dans les années de leur émergence des moyens de communication propre à leur époque, au point de situer dans les expériences d'auto-édition collectives les germes des *artist-run space*s. L'importance grandissante de la communication, la maîtrise par les artistes de leur travail et la publicisation de position « anti-art » ont constitué les ingrédients des premières expériences. Detterer (2012) cite notamment The Eternal Network initié par Fluxus : le projet était la constitution d'une communauté internationale aussi large que possible. A Florence, le groupe d'artistes pluridisciplinaires qui fonde Zona a pour objectif premier, via la publication de livre d'artistes, de se connecter aux autres mouvements d'avant-garde dans le monde. Des initiatives produisant et montrant des œuvres critiques des régimes communistes émergent dans les pays d''Europe de l'Est (Hongrie, Pologne, Serbie). Dans ce contexte, souligne Detterer, la notion de communauté se concentre sur un réseau d'artistes qui communiquent entre eux et ce faisant, inventent de nouvelles formes en particulier dans les arts visuels. La conversation entre pairs se centre sur les expérimentations esthétiques et contestataires, et peut intégrer des dimensions politiques. C'est par ces expériences de création collective autour de sensibilités esthétiques communes, centrées sur les moyens de communication qui permettent de se relier à un mouvement global, que s'organisent ensuite des espaces communs physiques. Au moment où s'étend le champ de l'art via le *media art* (qui se saisit de l'émergence des outils informatiques), le *body art* et les performances, et notamment l'influence des expérimentations de Kaprow (voir 3.3.2, p.153), la production artistique expérimentale appelle de nouveaux espaces pour les accueillir. Si ces

formes ne séduisent pas le marché de l'art, elles constituent un champ d'exploration pour les tenants de l'esthétique progressiste. L'art conceptuel s'est saisi du « tournant linguistique » en philosophie et s'intéresse à la dimension informationnelle des œuvres. Dans ce cadre, l'atelier s'ouvre à des pratiques pluridisciplinaires, et à la conversation avec les pairs. L'espace pluridisciplinaire des *artist-run spaces* est une expansion exploratoire de l'atelier et une redéfinition radicale :

> Avec les approches de l'art mises en œuvre par les avant-gardes et l'importance accrue de l''information', le bastion traditionnel de la créativité, l'atelier, devait être redéfini. L'atelier s'est ouvert au monde extérieur et est devenu un champ d'action accueillant une diversité de perspectives, avec un pont menant de l'atelier à l'espace d'artistes organisé collectivement. Au lieu d'attendre l'inspiration créatrice d'un isolement splendide en tant qu'artiste solitaire, l'artiste a été soumis à un large éventail de stimuli à partir du site expérimental utilisé par la communauté. Ce lieu a servi de manière multifonctionnelle de laboratoire, d'état d'esprit, de scène, d'atelier médiatique, d'espace d'exposition, de lieu d'échange mais aussi de point de rencontre pour s'amuser les uns avec les autres.[clxiii] » (Detterer, 2012, p.19).

Les artistes y trouvent également un accès aux technologies et outils vidéo, et d'impression, et les publications trouvent dans ces espaces des points de distribution auprès d'un public de pairs. S'y trouve souvent une librairie qui vend les magazines d'artistes, leur livre, et des documents de différentes natures relatives aux questions artistiques (au point que Nanucci présente en 1975 les « small press items » comme une catégorie d'œuvre à part entière et organise une exposition sur le sujet). Enfin, au-delà des ressources techniques, des possibilités d'hébergement ou d'habitat sont souvent intégrées, sans que toute la communauté soit accueillie sur place (Detterer & Nanucci, 2012).

L'importance donnée aux moyens de communication participe de la volonté de remettre en cause les hiérarchies à l'œuvre entre les arts, de rendre l'art public, à un prix accessible, et participe d'une manière générale d'une posture anti-élitiste qui se trouve au centre au plaidoyer du mouvement : « *La production artistique organisée collectivement et l'expansion des moyens de communication et de distribution sont devenues la force motrice des associations d'artistes et le récit qui leur donne un sens*[clxiv] » (Detterer & Nanucci, 2012 p.20). C'est à travers cet effort d'ouverture que se formule le lien avec une perspective progressiste pour le mouvement d'avant-garde.

Sur le plan de la gestion collective, la coopération et l'autodétermination sont les principes qui président à l'organisation de ces espaces gérés entre pairs :

> « L'interaction entre les attitudes émotionnelles et les stratégies rationnelles détermine la nature de l'esprit communautaire spécifique que l'on trouve dans les espaces d'artistes autogérés qui connaissent un succès à long terme. Portées par un esprit vif et rassembleur, de nouvelles approches esthétiques à haut risque ont été combinées à des stratégies de communication, d'action sociale et d'économie rationnelle, et l'idéalisme a été associé à la création d'une valeur ajoutée. Cela se manifeste sous la forme d'un capital social et culturel résultant d'activités

communes et de la participation à des réseaux collectifs. Avec leurs principes d'autogestion et d'autoresponsabilité et l'utilisation commune des ressources de production et d'exploitation, des infrastructures et des logements, les *artist-run spaces* présentent une caractéristique fondamentale des associations coopératives. Ils réinventent la culture de l'entraide, traditionnellement ancrée surtout aux États-Unis et au Canada, pour le domaine de l'art contemporain. De plus, la conviction que la poursuite d'objectifs communs promet à l'artiste une plus grande équité que le marché de l'art purement commercial, soumis à la logique du coût-bénéfice, ainsi que la coopération sur la base de l'égalité, reflètent les idées de base du communautarisme[clxv]. » (Detterer & Nanucci, 2012, p.20)

De fait, la figure de l'artiste est radicalement transformée également, ainsi que les ressorts de sa professionnalisation :

> « Le rôle et l'identité de l'artiste se sont ainsi élargis bien au-delà de l'acte de création individuelle, et l'artiste s'est imposé comme un être social et un participant aux décisions collectives[clxvi]. » (Detterer & Nanucci, 2012, p.12)

Si Nanucci et Detterer insistent sur la culture commune aux *artist-run space*, des différences notables en fonction ds contextes institutionnels est à souligner. Coffield souligne au contraire les incohérences qui naissent d'une volonté de faire appartenir les ARS à un mouvement homogène du point de vue des pratiques, les invariants identifiés par les Detterer et Nanucci étant souvent trop englobant pour l'autrice. Elle invite à poser un regard nuance, non hagiographique et précis du point de vue des formes organisationnelles considérées dans le mouvement des ARS :

> « De même, Detterer (2012 : 25) rejette le terme 'organisation' comme '*une désignation inadaptée pour les espaces artistiques gérés collectivement*', bien que quatre des neuf *artist-run spaces* présentés dans le volume l'utilisent pour se décrire sur une page 'résumé' précédant chaque chapitre, tandis que deux autres optent pour 'collectif artistique à but non lucratif' et 'institution à but non lucratif'. Pourtant, en intitulant l'ouvrage « *artist-run spaces* », tous les espaces inclus sont sans doute nommés et principalement compris comme tels, et sont rassemblés en tant que "similaires". […]
>
> Cependant, comme on peut déjà le constater, les 'caractéristiques' et les objectifs 'communs' suggérés diffèrent souvent et sont parfois directement contestés. Par exemple, Detterer (ibid) affirme que 'l'égalité de statut' est une caractéristique commune. Bosse et Obrist (1996 : 12-13) suggèrent également 'le renversement de la hiérarchie ». Pourtant, sur les 50 « projets gérés par des artistes' documentés par Bosse et Obrist, 17 font état de positions de pouvoir relatif, y compris des comités, des directeurs, un conseil d'administration et un certain nombre de cas dans lesquels les 'fondateurs' sont nommés, tandis que les 'membres' ou les 'artistes' impliqués restent anonymes. Autre exemple, Koszerek (2010) suggère que les ARI sont des 'entreprises viables', alors que le collectif Black Dogs (2014), basé à Leeds, se décrit comme une '(non) entreprise' aux 'valeurs non capitalistes'. De même, Detterer (2012 : 45) affirme que 'la reconnaissance de la

> création artistique individuelle' est une 'valeur éthique' partagée par les *artist-run spaces*, mais les membres de la Bernadette Corporation à New York et à Paris, du Critical Art Ensemble en Floride et de Ganghut à Dundee travaillent en grande partie (mais pas toujours) de manière anonyme et collective, de sorte que les œuvres sont généralement attribuées conjointement au groupe dans son ensemble plutôt qu'à des 'créateurs' individuels[clxvii]. » (Coffield, 2015, p.42)

Les motifs d'engagements et les modes d'organisation varient grandement pour chaque initiative. Si l'un des points de départ réside dans le besoin de montrer les œuvres d'une jeune création qui ne trouvait sa place ni au sein des institutions publiques, ni sur le marché (Bugden, 2020). En ce sens, leur participation à la scène locale et internationale de la création contemporaine est un élément majeur de la dynamique[71]. À cet égard Bugden souligne l'émergence de « cluster » dans un certain nombre de villes (en Nouvelles-Zélande puisqu'il s'agit de son espace de recherche, mais Dutterer et Nanucci témoignent de dynamiques similaires aux USA notamment).

Les convergences partielles des pratiques des musées et des galeries de marché en direction des pratiques des ARS interroge leur rôle d'acteur d'avant-garde critique. À l'origine, la critique institutionnelle sur laquelle ils se fondent a pour fonction la mise ne lumière puis la mise à distance des espaces qui produisent des effets standardisation (Bugden 2020, Sholette, 2006 :

> « La compréhension de la galerie en tant que site physique et institutionnel qui façonne la présentation, la compréhension et la réception des œuvres d'art a été fortement influencée par les pratiques de la fin des années 1960 d'artistes américains et européens tels que Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Hans Haacke, dont le travail a examiné et rendu visible la structure organisationnelle et l'appareil de l'institution d'exposition elle-même. Dans les années 1980, des artistes travaillant consciemment sous le terme de critique institutionnelle (Buchloh 1999), comme Andrea Fraser, Fred Wilson, Martha Rosler et les Guerilla Girls, ont remis en question les structures et les systèmes invisibles de l'institution artistique (Welchman 2006).[clxviii]. » (Bugden, 2020, p.69)

Alors que se développait les lieux de contre-culture en France dans le contexte particulier d'un pays qui s'est doté d'un Ministère de la Culture chargé d'une « mission de civilisation », la scène avant-gardiste française a poursuivi les réflexions autour du triptyque artiste/œuvre/atelier. Daniel Buren en est l'un des plus éminents représentants, et les travaux de Bugden témoigne de l'écho international des réflexions engagées.

L'artiste plasticien propose une analyse sur les paradoxes de l'atelier dans son texte de référence *Fonction de l'atelier* (1979). Il y resitue l'atelier de l'artiste parmi « *tous les cadres, enveloppes et limites – généralement non perçus et certainement jamais questionnés – qui enferment et « font » l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.) »* (Buren,

71 Le terme de scène est ici utilisé au singulier pour désigner le rapport aux mondes de l'art structuré par ces scènes, qui sont plurielles.

1979). L'atelier leur pré-existe tout autant qu'il y est relié, en tant que « Premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre ». Buren, en proposant une remise en question du « système de l'art », éclaire ses fonctionnements en insistant sur les enjeux propres à l'espace de création :

> « Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art. Mais quelle est donc la fonction de l'atelier ?
> 1. C'est le lieu d'origine du travail.
> 2. C'est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut
> être une tour d'ivoire.
> 3. C'est un lieu fixe de création d'objets obligatoirement transportables » (Buren, 1979).

Buren établit que le triptyque fondé sur les relations entre l'atelier, l'artiste et l'œuvre est constitué de contradictions qui sont inhérentes au système de l'art. D'une part, l'atelier est le réceptacle de ces relations contradictoires et contrariées, si bien qu'il est par défaut poly-professionnel :

> « L'atelier joue donc le rôle de lieu de production d'une part, de lieu d'attente d'autre part, et enfin – si tout va bien – de diffusion. C'est alors une gare de triage. L'atelier, premier cadre de l'œuvre, est en fait un filtre qui va servir à une double sélection, celle faite par l'artiste d'abord, hors du regard d'autrui, et celle faite par les organisateurs d'expositions et les marchands d'art ensuite pour le regard des autres. Ce qui apparaît aussi, immédiatement, c'est que l'œuvre ainsi produite passe – afin d'exister – d'un abri à un autre. Elle doit donc être à tout le moins transportable et si possible manipulable sans trop de restrictions pour celui qui (en dehors de l'artiste lui-même) prendra le droit de la « sortir » de ce premier lieu (originel) afin de lui faire accéder au second (promotionnel). » (Buren, 1979)

Pour Buren, l'œuvre est conditionnée par l'espace de sa production mais aussi par une exigence de mobilité d'un espace à un autre. C'est ce qui compromet l'authenticité de la démarche qui la fait naître, évoquant « *l'inénarrable compromission des œuvres manipulables* », qui ont vocation à pouvoir être déplacées sur le marché. Ce qu'affirme le texte de Buren relève d'une épistémologie qui se joue dans un face-à-face entre l'artiste et l'œuvre, une quête ontologique (l'unicité de l'œuvre) qui déborde sur l'espace de production (l'atelier de l'artiste). Pour retrouver la « vérité » de l'œuvre, et la dialectique « réalité/vérité », le « sens » et la « vie » des œuvres, il faut sortir de l'atelier. Ainsi conclut-il, c'est par ce rapport à l'espace que s'interroger sur la signification de l'œuvre passe par la question de sa place. D'autre part, si l'atelier est sa place naturelle, pour l'artiste, c'est parce qu'il est le lieu où s'amoncellent les traces des travaux qui ont précédé l'œuvre, ont informé la démarche : en somme l'atelier permet de saisir « la vérité » du processus de création. Il s'en réfère enfin à Brancusi et aux conditions d'exposition qu'il figea dans son testament en

obligeant son légataire, l'État français, à conserver intact l'ensemble de son atelier pour l'ouvrir au public et y présenter une partie de ses œuvres.

D'une manière générale, la crise économique qui s'amorce dans les années 70 et les transformations liées aux technologiques de l'information et de la communication et la médiatisation constituent un fond socio-économique qui encourage les artistes occidentaux à se saisir de leur destin professionnel en opérant un pas de côté vis-à-vis de cet enracinement de l'authenticité dans l'espace de l'atelier. Les artistes se trouvent en capacité de développer des espaces collectifs de valorisation de leurs travaux.

La critique institutionnelle mise en œuvre par les *artist-run spaces* propose d'opérer une transformation du monde de l'art contemporain de l'intérieur, ce qui contribue à l'identifier en tant que critique avant-gardiste. En retour, le mouvement est expose particulièrement aux effets d'isomorphisme et de récupération qui s'incarne dans le « tournant curatorial » :

> « Mais si la critique institutionnelle était un défi lancé par les artistes à l'institution, les auteurs ont commencé à noter une « cooptation des stratégies dites "alternatives" par les galeries et les musées traditionnels » (Rosati 2012, 41) au début des années 2000, dans des textes identifiant le nouvel institutionnalisme comme une construction curatoriale émergente. Le nouvel institutionnalisme curatorial se caractérise par l'accent mis sur la transformation de l'institution artistique de l'intérieur et l'intérêt pour les « rencontres temporaires/transitoires, les états de flux et d'ouverture » (Doherty 2004, 71), qui font des artistes et du public des collaborateurs actifs de l'institution (Szeemann 1969). Le nouvel institutionnalisme curatorial valorise l'expérimentation, l'hybridité et le processus (Hou 2002 ; Lind 2010), réinscrivant la galerie dans un rôle de laboratoire (Bishop 2004 ; Bourriaud 2002 ; Obrist et Vanderlinden 2001 ; Szeemann 1969). Ce changement a eu un impact sur les pratiques des institutions artistiques issues de la société civile, de taille moyenne à grande, mais a également modifié l'nevirionnemnet des organisations de terrain, usurpant « le territoire traditionnel des initiatives dirigées par des artistes » (Gordon-Nesbitt 2003, 78). « Le nouvel institutionnalisme répond (certains pourraient même dire assimile) les méthodes de travail de la pratique artistique et, de surcroît, les initiatives dirigées par des artistes », a convenu la conservatrice britannique Claire Doherty en 2004 (1). En 2016, l'écrivaine néo-zélandaise Gabrielle Amodeo a suggéré que « les marchands et les grandes institutions publiques de ce pays sont de plus en plus souvent dirigés par des conservateurs ayant des racines artistiques… ils emportent avec eux les stratégies qu'ils ont testées dans les *artist-runs paces* » (Amodeo 2016c, 64). Comme le signale Amodeo, ce changement est en partie dû à l'accession de praticiens des *artist-run spaces* à des postes de conservateurs et de directeurs au sein d'institutions conventionnelles (Anderson 2008 ; Heiss 2012, 66 ; Ingberman 2012), ce qui signifie que « ces structures plus conservatrices changent de l'intérieur » (Anderson 2008, 17). [clxix]. » (Bugden, 2020, p.70)

D'une part, les galeries et musées, qui accueillent les œuvres des artistes engagés dans ces initiatives alternatives, intègre les modes d'administration des pratiques curatoriales qui leur étaient propres, marquant une reconnaissance progressive mais pas nécessairement explicite

des apports de ces lieux aux évolutions du monde de l'art contemporain. D'autre part, les relations institutionnelles établies entre des initiatives et les institutions dominantes sont loin d'être toujours satisfaisantes. Murphy et Cullen (2016) identifient quelques cas d'exposition-enquêtes qui, pour donner à voir l'ensemble d'un mouvement artistique sur une période donnée, intègrent les productions issues de ces lieux (Life/Live au Musée d'Art Moderne de Paris en 1996 ; la Biennale de Gwandju en Corée, 2002 ; on peut citer le cas de l'exposition Run Run Run organisée par la Villa Arson – École nationale supérieure d'art et Centre national d'art contemporain, en 2016). La Tate Modern organise également une exposition, *No Soul for Sale – A Festival of Independents* (2010) qui invite plus de 70 groupes d'artistes à contribuer sans en rémunérer aucun, illustre tristement les rapports de force, en particulier financiers, qui perdurent entre ces initiatives et les institutions du monde de l'art qu'elles partagent.

En dépit d'une littérature moins fournie à l'endroit des *artist-run spaces* que concernant les lieux intermédiaires, la gestion collective (auto-gérée) du bâtiment, le travail collectif autour du projet, et le développement d'une pensée critique collective sur le monde de l'art semble constituer les invariants communs à de ces initiatives. Les modes de gestion exposés par la littérature autorisent de ce fait le rapprochement d'une littérature essentiellement française pour les lieux intermédiaires et indépendants, d'une littérature plus internationale mais polarisé sur le monde anglo-saxon pour ce qui est des *artist-run space*s. Pour les besoins de l'analyse, le terme d'*artist-run space* désignera indifféremment ces différentes initiatives dans notre texte. L'accent mis sur les fonctions d'exposition par les *artist-run spaces* au sens anglo-saxon ne domine pas les analyses suivantes. Les fonctions de production et d'exposition, en tant que déterminants des ARS, sont ainsi considérés à parts égales dans la poursuite de la réflexion.

* * *

Il est noté l'émergence récente de la notion de tiers-lieu qui constitue une catégorie frontière mais extérieure au champ des ARS.

Une littérature pléthorique a été produite sur le thème et autour de la notion de tiers-lieu depuis l'ouvrage de Ray Oldenburg *The great good place : cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community* (1999). L'auteur identifie les « tiers lieux » comme des espaces situés entre l'espace domestique et celui de l'entreprise, qui doivent rendre à l'habitant (nord-américain) des franges urbaines résidentielles la possibilité de rencontrer son prochain. L'engouement pour cette notion laisse perplexe tant elle recouvre des initiatives variées, incluant des lieux artistiques et culturels qui jusqu'alors auraient été aisément identifiés comme des lieux intermédiaires et indépendants. Quelques publications appellent à ne pas entretenir la confusion tout en identifiant des points communs (Gonon 2017, Offroy 2019, notamment) :

> « Ils partagent avec les lieux intermédiaires une diversité qui semble résister à toute tentative de catégorisation, mais aussi des principes tels que la collaboration horizontale, une grande ouverture, une hybridation des pratiques. Pour autant, ils appartiennent à une tout autre galaxie, celle des « tiers-lieux collaboratifs ». Espaces de coworking, fab labs, hackerspaces, makerspaces poussent comme des champignons. Ils témoignent de l'accroissement de la mobilité et de

> l'individualisation grandissante du travail, accélérés par la révolution digital. » (Gonon 2017)

La notion de tiers-lieu culturel rejoue ainsi les enjeux et les tensions épistémologiques liés à l'ouverture des processus de fabrication des savoirs, des arts et de la culture qui traverse les sciences et cultures occidentales. Cela constitue des points de communs avec les espaces-projet qui nous occupent ici (Pignot & Saez 2018). Cependant, il est nécessaire de souligner que les enjeux de professionnalité, l'ancrage sectoriel et l'ancrage politique propres aux lieux intermédiaires reste permettent de les distinguer :

> « Mais même si, dans les Lieux intermédiaires, l'art est tenu pour un fait culturel parmi d'autres, descendu de tout piédestal élitiste, et frotté à d'innombrables pratiques et usages, il n'y est pas une donnée incidente. Il ne s'agit pas d'innover ou de réduire des coûts, pour dégager peut-être une « marge artistique » ; il ne s'agit pas juste de postuler que la création artistique est libre et ouverte à tous ; il s'agit d'affirmer qu'elle est une dimension essentielle de l'existence individuelle et collective, et en ce sens irréductible à une quelconque question de modèle économique, archaïque ou innovant. » (Vergnaud, Biardeau, Bompoint, 2018)

4.2. Des modalités d'organisation collectives qui peuvent être analysées par le *commoning*

Les lieux auto-gérés par des collectifs d'artistes en vue de rendre possible l'installation de systèmes de production et d'exposition adaptés à la création contemporaine s'inscrit dans un contexte d'évolution des dynamiques de marchés (Sholette 2006, 2010, 2017), qualifiés par certain·e·s auteur·ice·s de « capitalisme cognitif », ou de « capitalisme esthétique » (Moulier-Boutang 2004, 2007 ; Henry, 2013).

Dans ce contexte, ces initiatives mettent en œuvre des modes de gestion qui tentent de rendre possible la professionnalisation des artistes en composant avec les faibles revenus des résident·e·s et leur précarité. Elles traduisent une volonté de participer à une communauté permettant de rompre avec l'isolement d'un atelier individuel, et de répondre au désir de participer à une conversation entre pairs sur les enjeux de la création artistique contemporaine. Les modalités organisationnelles et spatiales des *artist-run spaces* (ARS) permettent de rassembler dans l'espace de l'infrastructure gérée par les artistes des pratiques professionnelles de production artistique, de curation et d'administration collective.

Ces espaces organisationnels articulent le développement de ressources propres, la quête de financements publics et privés, l'attachement à une autonomie de gestion et de gouvernance, l'idéal d'horizontalité et d'équité. Ces lieux développent ainsi une économie plurielle ajustée à la dimension collective de l'organisation professionnelle non lucrative.

4.2.1. UNE GESTION DE L'ESPACE AUTORISANT LA CO-EXISTENCE DE PROCESSUS DE RECHERCHE ET DE PRODUCTION, D'EXPOSITION ET D'HABITATION

a) Principes généraux de fonctionnement

Graham et Cook (2010) soulignent l'importance de l'environnement économique, prospère ou contraint, dans le fonctionnement des ARS. Le mouvement français des lieux intermédiaires affiche, notamment à travers les réseaux professionnels qui participent à sa dynamique, un ancrage dans l'économie sociale et solidaire. Cet ancrage se distingue par des ajustements organisationnels qui ont vocation à faire correspondre une diversité de modes d'échanges – marchands et non marchands, monétaires et non-monétaires, réciprocitaires et redistributifs – et une diversité de modes de participation à la vie du projet et du lieu (Offroy, 2019, Aufrère & Coler, 2022). En effet, les lieux de production et d'exposition gérés par des collectifs d'artistes reposent sur différents principes d'échange qui relèvent de la mutualisation, qui fonde l'utilisation collective d'un bâtiment, mais qui s'étoffent ensuite d'une diversité de dynamique de coopération économique (Offroy et al, 2017).

L'accueil et la résidence d'artiste constitue la dynamique centrale de l'ensemble du lieu, autorisant une recherche artistique à la fois individuelle et collective. La résidence est un dispositif particulièrement valorisé par les politiques publiques contemporaines (Chevrefils-Desbiolles et al. 2019). Elle est identifiée comme *« un mode de soutien privilégié à la production artistique dans sa diversité, comme à la professionnalisation des artistes », offrant « un cadre de travail original permettant la rencontre entre des artistes – notamment les plus émergents – avec les populations les plus diverses, et cela au plus près du processus de création artistique »* (Chevrefils-Desbiolles et al. 2019, p.23*).* Elles sont particulièrement valorisées pour l'espace d'expérimentation qu'elles mettent à disposition. Les résidences sont de plus ou moins longue durée en fonction des conditions d'occupation des bâtiments et de la logique d'accueil (résident·e·s permanent·e·s, place des fondateur·ice·s), traduisant divers modèles de gouvernance partagée.

C'est ce que soulignent les travaux de Cécile Offroy (Offroy et al, 2017) : « *Les lieux de coopération artistiques et culturels n'échappent pas à cette faible reconnaissance. Malgré l'intérêt ou la fascination qu'ils suscitent, ils demeurent bien souvent cantonnés à un rôle de trublions « underground » : leur capacité d'inventivité et d'adaptation est méconnue, leurs productions artistiques mésestimées, leur impact économique et social sur les parcours d'artistes et sur leurs territoires d'implantation largement minimisé. Bien qu'ils aient fait l'objet d'un certain nombre d'études et recherches fondatrices depuis la fin des années 1990, ils demeurent peu visibles dans le paysage, encore très institutionnalisé et normatif, des équipements culturels français. »* (Offroy et al., p.5). Leur fonctionnement dépasse d'emblée la logique de mutualisation de biens et de services : la finalité organisationnelle des lieux se trouve dans l'apprentissage, l'échange de savoirs et savoir-faire. La diversité des profils des artistes qui font vivre ces lieux contrastent également avec le fonctionnement des institutions publiques et de marché.

Les logiques de coopérations définissent plus spécifiquement leur mode de fonctionnement. Elles s'expriment à travers l'organisation de l'espace du bâtiment, et dans les modes de gouvernance collectifs qui caractérisent ces lieux.

b) Organisation de l'espace et du bâtiment

Dès l'installation, le rapport à la ressource initiale qu'est le bâtiment est complexe et central. C'est ce qu'a mis en lumière l'étude menée auprès de quatre lieux sur le territoire de Plaine Commune et en Aquitaine :

> « Lors de l'installation dans les murs, il a généralement été possible de trouver un arrangement avec le propriétaire pour compenser les faibles moyens de l'association et la nécessité de réaliser des travaux d'aménagement : négociation ou franchise de loyer et transfert des obligations d'entretien au locataire. Cet « arrangement » est pourtant à double tranchant : la destination originelle et/ou l'ancienneté du bâti se traduit aussi en termes de vétusté (électricité, toiture, isolation), nécessitant d'importants travaux d'entretien, d'investissement et/ou de mise aux normes (incendie notamment), « difficiles (voire impossible) (voire impossibles) [à mettre] en œuvre (…) sans le concours des pouvoirs publics » (Actes If, 2011) » (Offroy et al, 2017, p. 10)

Les savoirs faire des résident·e·s et initiateur·ice·s du projet sont mobilisés pour mettre en œuvre une rénovation a minima qui permette l'installation, et ce sont les résident·e·s qui supportent la charge de l'entretien du bâtiment, entre investissement, bricolage et récupération. D'une manière générale, l'entretien du bâtiment – sans compter un éventuel loyer qui sont apparus progressivement dans le cadre des occupations temporaires – représente un volume important dans le budget collectif (à quoi s'ajoute les fluides pour le fonctionnement quotidien). S'ajoute les espaces de mutualisation qu'il s'agit d'aménager avec les machines nécessaires aux pratiques des résident·e·s (bois, métal, bac de dégravage, four céramique, etc.). Pour financer ce fonctionnement, la participation aux frais des résident·e·s, qui désigne le loyer pour l'atelier loué et l'accès aux espaces et éventuels services collectif, est souvent l'élément clef de la mutualisation financière. La vente d'entrées, souvent à prix libre, d'alcool (souvent en partenariat avec des distributeurs de bière) pour les évènements, contribue également à l'équilibre budgétaire. L'étude d'Offroy et al (2017) met en lumière cette économie hybride des lieux intermédiaires et indépendants, composée pour une part non négligeable de recettes propres.

Ainsi, le bâtiment est aménagé de manière modeste et sa rénovation n'est pas pensée comme une opération de réhabilitation unique, mais comme un processus adaptatif, en fonction des besoins en termes de travail et d'évènement.

> « L'esprit des lieux commande à une appropriation progressive et à une typologie des "espaces capables" pouvant permettre telle ou telle activité. La contrainte économique qui pèse sur ces projets entraîne également une intervention minimale qui garantira la mise à disposition du plus grand nombre d'espaces de travail différents. Au contact physique du lieu, les artistes et leurs accompagnateurs vont

> ainsi forger un vocabulaire propre à la maîtrise des “éléments” afin de rendre peu à peu acceptables les conditions de travail, puis les conditions d’accueil du public. » (Lextrait, 2001, volume 2, p. 35).

La réhabilitation de friche et l’effort de réaffectation de bâtiment pour un usage artistique et culturel contribue à modifier la géographie sociale du champ culturel en général. Poggi et Vahnamme (2004) soulignent l’intérêt herméneutique qu’autorise la prise en compte des « conditions physiques et matérielles » pour éclairer la façon dont « l*es friches s’individualisent en tant que formes contemporaines « d’établissement culturel », c’est-à-dire adviennent comme événement dans le champ de la culture et, ce faisant, dessinent le cadre d’une expérience qui contribue à le modifier »* (Poggi et Vahnamme, 2004).

Le rôle central du bâtiment dans l’économie du projet ne se limitent pas aux fonctions de production et d’exposition que son aménagement rend possible. C’est la question du lieu comme identité spécifique associée à une communauté (Budgen, 2020), et comme position sur un territoire qui se joue dans la mise en œuvre de sa gestion (Poggi et Vanhamme, 2004). C’est aussi la « politique spatiale » du lieu qui incarne le décalage institutionnel dont est porteur le projet : « l*es politiques spatiales des* artist-run spaces *sont souvent évoquées comme un reproche et un défi, formant un contre-récit à la convention moderniste de la galerie comme cube blanc. Dans cette perspective, l’espace n’est pas seulement un lieu matériel mais aussi un choix politique qui détermine la direction artistique de l’organisation*[clxx] » précise Budgen (2020, p.99). L’autrice rappelle que certains lieux mobilisent toutefois ce dispositif, mais en revendiquant une distance critique.

Il est possible de considérer que l’économie générale du projet s’organise à travers la gestion de l’espace physique, qui n’est pas un simple support, mais qui engage à sortir de la dialectique apport/support propres aux problématiques architecturales (Lextrait, 2001) :

> « Cependant, le point principal ici est que ‘l’espace’ est compris comme un espace physique, bien que l’on reconnaisse que d’autres formes d’espace, telles que l’espace culturel et idéologique, existent également. Je pense qu’il serait utile d’abandonner cette façon de comprendre l’espace en relation avec les organisations d’artistes et de considérer plutôt l’espace comme un résultat de la production, de la pratique. De cette manière, l’espace devient une activité et est façonné par des relations temporelles et spatiales[clxxi]. » (Attiwill, 2007)

De plus, le nomadisme des occupations temporaires implique des aménagements légers permettant une « révélation successive », qui met en valeur « la plasticité » de ces espaces, leur « réversibilité » ou « modularité » en fonction de leur « opérationnalité ». Il n’est pas possible de saisir l’économie et les modes de gestion de ces lieux en dehors de cette dimension, devenue particulièrement prégnante en région parisienne à mesure que ce sont développer les conventions d’occupation temporaires signées avec les bailleurs privés et publics (Prieur, 2015). L’institutionnalisation de ces modes d’occupation temporaire ne semble pourtant pas avoir fait l’objet d’une littérature éclairant les conséquences, en matière de gestion des organisations, de cette relation en pointillé à l’espace. Ainsi, le programme annoncé notamment par Fabrice Lextrait, sur le plan institutionnel, de reposer la question de la rigueur artistique à travers la configuration spécifique des lieux intermédiaires semblent

avoir été décorrélés progressivement des conditions de gestion et de production des espaces-projets.

Pourtant, la gestion du bâtiment peut être considérée comme le marqueur spatial du positionnement conceptuel de ces organisations (Budgen, 2020), en particulier en ce qui concerne leur conception de l'organisation de la création. Les conditions de production et d'exposition sont construites en référence à l'identité du lieu, et participent à sa définition.

Retenons que l'économie générale du lieu ne peut pas être rabattue sur une approche purement instrumentale de l'espace. En tant que ressource, le bâtiment constitue pour ces projets un espace qui ne se résume pas « à la brique et au mortier », pour reprendre l'expression anglo-saxonne consacrée. La relation à l'espace fait l'objet d'une recherche au sein de ces organisations, que l'on peut concevoir comme s'inscrivant dans le prolongement de l'extension du champ de la recherche artistique amorcée par les avant-gardes des années 60 et 70. L'histoire longue de l'atelier informe en partie l'économie de ces lieux, qui permettent la création sans le réduire à un espace de production d'une œuvre en vue de la mise sur le marché de l'art. C'est à proprement parler un espace de recherche et d'expérimentation qui s'institue à travers l'organisation collective. Murphy et Cullen (2016) insistent sur cette dimension non-marchande et non-instrumentale :

> « La suggestion de Detterer et Nannucci selon laquelle les espaces d'aujourd'hui sont gérés avec « l'objectif principal de commercialiser les artistes émergents » est malheureuse. En fait, elle ignore la réalité du non-commercial disparate, des actions communautaires et de l'auto-termination discursive qui existe au sein d'une scène certes différente, qui croise le commercial et l'institutionnel, mais qui ne souhaite en aucun cas être assimilée dans son ensemble au statu quo. Au contraire, il perpétue l'idée de l'espace géré par l'artiste comme un « bouche-trou », où les artistes espèrent trouver une éventuelle récompense commerciale ou critique, sans accorder beaucoup de valeur à ce que les espaces alternatifs offrent dans le monde (de l'art) de plus en plus commercial d'aujourd'hui.[clxxii]. » (Murphy & Cullen, 2016)

Pour le dire avec Murphy et Callen, l'engagement des artistes dans le travail collectif nécessaire à la mise en œuvre de telles organisations repose sur des relations non-instrumentales, tant vis-à-vis des ressources en présence qu'à l'égard de la communauté. Les logiques organisationnelles de ces lieux de coopérations reposent avant tout sur des principes réciprocitaires entre pairs pour ce qui est de l'organisation des dynamiques de professionnalisation (Offroy et al, 2017).

c) L'organisation du travail

Les ARS sont organisés à partir des dynamiques d'engagements des artistes dans le travail qui sont à la fois individuels et collectifs – qui relèvent à la fois du travail de création et du travail de gestion du projet. Le périmètre du travail des artistes déborde ainsi largement de la professionnalisation artistique identifiée conventionnellement. Les résident·e·s peuvent être installé·e·s comme membres temporaires ou permanent·e·s (une majorité de permanent·e·s

caractérise les lieux intermédiaires, mais il est difficile d'établir un constat sur cette question concernant les *artist-run spaces* qui sont relativement épars). Les lieux intermédiaires proposent également des services mutualisés à l'appui du travail des résident·e·s (« *accompagnement administratif et juridique, aide à la production et à la diffusion, communication, régie technique, conseil artistique, etc. L'appui à la professionnalisation des résidents (et plus largement des artistes du territoire) peut même représenter une activité économique du lieu* », Offroy, 2019). La structure peut également proposer un portage juridique et administratif des projets des résident·e·s (Offroy, 2019) : la structure administrative est alors mise au service du fonctionnement de l'activité des résident·e·s, et pas seulement au service de l'activité du projet collectif.

Enfin, la pluridisciplinarité artistique des résident·e·s correspond souvent la pluriactivité propre au projet qui rend possible et parfois soutient la production, l'organisation de leur diffusion sur place, l'accueil pour diffusion d'artistes extérieurs dans le cadre d'une programmation, etc. Cécile Offroy résume ainsi :

> « L'insertion dans un réseau de pairs est soutenue par une certaine spécialisation disciplinaire des lieux intermédiaires, qui peuvent regrouper un ensemble de métiers, répartis dans les fonctions de création, de production, de diffusion et de commercialisation des œuvres et permettent leur inscription au sein des filières artistiques. » (Offroy, 2019)

Ce rôle de diffuseur modifie l'image d'une avant-garde incomprise portée par des individus isolés. Désormais, les *artist-run spaces* équipent la communauté des membres d'outils de communication qui s'intègrent dans leurs pratiques collectives. Ces outils de communication contribuent au bon fonctionnement et la circulation des informations y compris en interne, et à la valorisation du lieu dans son ensemble – autant d'ingrédients nécessaires à la robustesse de la communauté :

> « Le succès et la longévité d'un espace géré par des artistes sont déterminés par la réussite de l'action commune des artistes qui sert de force motrice. Cette force naît de la conviction que la coopération et la communication, l'échange et la diffusion de formes d'action représentent un moyen efficace de parvenir au développement et à la reconnaissance d'artistes individuels ainsi qu'à la promotion de mouvements artistiques d'avant-garde.[clxxiii]" (Detterer et Nannucci, 2012)

L'organisation collective, au-delà des possibilités de création individuelle autorisées par le lieu, participe pour Detterer et Nannucci à l'agentivité des artistes en dehors des canons de l'expression artistique, et des standards organisationnels associés a l'atelier. Cette vie associative repose pour une large part sur l'engagement des bénévoles, résident·e·s ou non :

> « La vie associative des lieux intermédiaires repose en grande partie sur l'engagement volontaire et non rémunéré (ou très partiellement) de leurs résidents. Ils endossent les fonctions de support nécessaires à la bonne marche du lieu en plus de leurs propres activités : entretien, organisation et logistique des événements, accueil des résidents temporaires et des publics, billetterie, mais aussi

tenue des plannings, comptabilité, recherche de financements, communication, traitement des demandes de résidences, relations partenariales, etc.
Les non-résidents bénévoles contribuent aussi grandement au fonctionnement des lieux intermédiaires. Ce sont généralement des personnes familières des activités du lieu, qui fréquentent les spectacles ou les ateliers et vivent ou travaillent à proximité. Comme dans beaucoup de lieux culturels associatifs, ces bénévoles interviennent lors des événements pour prendre en charge des aspects logistiques (courses, aménagements, fléchage, rangement, catering), tenir la billetterie ou le bar et parfois même héberger des équipes artistiques à leur domicile. Comme le souligne le réseau de lieux franciliens Actes If, les lieux intermédiaires s'appuient « *sur une part importante de ressources non monétaires : bénévolat et militantisme des équipes permanentes, malheureusement invisibles* » (Offroy, 2019, p.15)

D'autres formes d'échange peuvent être organisées, autour du travail des résident·e·s, qui relève de l'accompagnement entre pairs, comme le souligne Cécile Offroy, les dynamiques collectives contribuant à « soutenir la professionnalité de ceux qui y travaillent » (Offroy et al, 2017) :

> « En effet, les dynamiques collectives de ces lieux les situent comme des espaces de croisement des compétences et des regards qui, de l'avis général, relèvent d'une forme d'accompagnement solidaire et continu. Celle-ci est plus ou moins structurée ou diffuse en fonction de la formule d'accueil contractée avec le lieu : formalisée par l'équipe permanente à Mains d'Œuvres, elle est dispensée par les pairs dans les autres lieux. Elle comprend pêle-mêle conseils, coups de main, prêts et dons de matériel, transferts de connaissances et de compétences, co-formation… »

Les coopérations qui s'établissent entre les résident·e·s ont un impact important sur leur parcours professionnel et économique (Offroy, 2017). Elles peuvent s'établir dans les échanges informels avant d'aboutir à des échanges encadrés par des règles de gouvernance et de contribution. Les coopérations peuvent également prendre des formes monétaires, précise l'autrice, autour d'embauche croisée pour un projet commun, de sous-traitance ou de co-traitance notamment. Ces lieux ne sont donc pas la somme d'ateliers juxtaposés, mais des espaces d'échanges de pratiques et de coopération :

> « En clair, ces lieux ne peuvent être réduits à de simples espaces de co-working, juxtaposant des entités et des activités séparées et autonomes. Ils s'imposent comme des espaces de coopérations diversifiées entre résidents. Concrètement, celles-ci portent sur des objets différents selon les lieux. Aux Poussières[72], où les équipes sont en résidence ponctuelle et de courte durée, les résidents prennent part aux projets collectifs portés par le lieu (soirées, rencontres…). Au 6b[73], les résidents coopèrent principalement (à 67 %) sur des projets portés conjointement

72 « lieu culturel alternatif, friche de création et lieu d'émulation citoyenne et Associative » à Aubervillier, Offroy et al, 2017

73 Lieu de création artistique et de diffusion réunissant 160 résident·e·s environ, installée à Saint-Denis.

par plusieurs résidents et dans une moindre mesure (à 38 %) sur les projets collectifs du lieu (portes ouvertes, festivals…). Les lieux étudiés jouent par conséquent un double rôle d'activateurs des synergies entre résidents et de catalyseurs des coopérations. » (Offroy et al, 2017)

La diversité des profils des résident·e·s qui participent à ces lieux n'interdit pas d'identifier quelques points communs dans les parcours professionnels : parce que les participant·e·s sont en majorité de jeunes artistes, ils combinent plusieurs activités avec leur pratique (Bugden 2020). Cela peut entraîner des difficultés propres à la gestion d'un espace collectif, qui mobilise un temps bénévole conséquent, parfois en concurrence avec la pratique professionnelle :

> « Cela a été souligné en particulier lorsqu'il s'agit de jongler entre les activités d'un espace géré par des artistes et une pratique artistique, un scénario décrit comme difficile, '*nous travaillons tous les deux et nous ne pouvons pas toujours nous rencontrer tout le temps, et nous faisons une exposition toutes les deux semaines et demie, ou toutes les trois semaines, c'était assez chargé'* (Bowling 2018). L'espace est décrit comme un vide dans lequel l'argent et le temps peuvent disparaître, '*il prendra tout le temps que vous pouvez lui donner. Et comme nous avons nos propres emplois et nos propres pratiques artistiques, vous devez trouver un moyen de limiter le temps que vous lui accordez'* (Rundle 2017) et où l'épuisement est considéré comme acquis, '*c'est un putain de travail difficile et je suis tellement fatigué'* (Devlin 2016, n.pag.). Pour Ciaran Begley, fondateur d'Enjoy, ce ne sont pas seulement les exigences physiques en termes de temps, mais aussi l'apport créatif requis qu'il a trouvé épuisant et qui l'a éloigné de sa propre pratique artistique. '*Cela m'a fait perdre beaucoup de temps sur le plan créatif… cela m'a tué. L'importance de l'investissement personnel. Et maintenant je le comprends – si je ne vais pas à l'atelier au moins une fois tous les quinze jours et que je ne fais pas quelque chose, les impacts psychologiques à long terme sont que je deviens assez agité'* (Begley 2018)[clxxiv]. » (Bugden, 2020, p.143)

La double vie des artistes et l'engagement intense dans la gestion collective du projet peut pousser certains au départ (Budgen, 2020).

Les aménagements rendus possibles par des économies modestes mobilisée pour l'entretien du bâtiment, les coopérations entre résident·e·s et les aides éventuelles entre pairs font également des espaces de « gestion de la précarité » (Lextrait, 2001, vol2., p.41) – ou, pour le formuler plus positivement, peuvent contribuer à la mettre à distance. Les déterminants de cette organisation autorisent ainsi différentes formes de travail. L'organisation du travail s'élabore notamment *via* des processus de gouvernance qu'il s'agit maintenant de préciser.

4.2.2. Les enjeux de la gouvernance collective

La gouvernance collective et éventuellement participative est un élément central dans la mise en œuvre de ces espaces projets qui reposent sur des collectifs d'artistes (Poggi et Vanhamme 2004 ; Offroy 2019 ; Budgen, 2020). La plupart des auteur·ice·s identifient une diversité de

modèles de gouvernance qui ont pour particularité d'associer les artistes professionnalisé·e·s – des individus ou des collectifs en tant que structures résident·e·s du lieu – à la gestion et aux orientations du projet général, à l'occasion de « r*éunions régulières où sont débattus les problèmes pratiques, organisationnels, mais aussi les choix artistiques et la philosophie du projet* » (Offroy, 2017).

Sharon (1979) identifie au sein des galeries auto-gérées des années 70 des formes de gouvernance qui se caractérisent par un pouvoir relativement centralisé, sans que l'autrice ne précise quel.les protagonistes sont à l'œuvre. Il ressort que la maîtrise exécutive des activités est un enjeu qui mérite une mobilisation des membres les plus investis :

> « Les structures de prise de décision oscillent entre une gestion représentative ou oligarchique, où quelques personnes élues ou nommées dirigent l'organisation, et une gestion démocratique ou consensuelle par l'ensemble des membres avec des affectations tournantes. Dans le premier cas, des réunions annuelles de tous les membres sont organisées pour sélectionner les comités, les présidents et autres "responsables" qui prennent les décisions, réglementent les nouvelles adhésions et contrôlent l'évolution des événements. Le rôle des membres, bien qu'ils aient le droit de convoquer des assemblées générales, de faire des commentaires et de participer, semble être celui de 'participants inférieurs' dans le sens où ils ont moins de pouvoir ou sont moins impliqués individuellement (par exemple, la Co-op Gallery à Union Street, San Francisco, où les membres n'ont aucun pouvoir de décision). Par conséquent, ils sont également moins enclins à s'impliquer activement dans les événements de la galerie.
>
> Différents niveaux d'engagement participatif sont courants dans les galeries plus anciennes (peut-être un cas de 'routinisation du charisme'), dans les galeries/ateliers plus importants (un cas de tendances oligarchiques) et dans les points de vente où les membres ont un emploi extérieur, en particulier non lié à l'art. Certaines galeries, comme le Santa Cruz Art Center, attendent des artistes qu'ils s'engagent à travailler sur place ou à produire au moins un certain nombre de nouvelles œuvres chaque mois, ce qui exige un niveau élevé d'implication[clxxv]. » (Sharon, 1979, p.16-17)

L'autrice note également des modes d'organisation horizontaux qui fonctionnent via l'établissement d'un consensus, ou encore des galeries de plus petite taille où tous les modes de décision ne sont pas toujours formalisés et les échanges occupent une place importante dans la formation d'un accord collectif.

De plus, les galeries qui organisent un mode de gouvernance par consensus demande un investissement intense des membres à travers des réunions hebdomadaires pour suivre le fonctionnement au fil de l'eau et des retraites collectives de quelques jours pour aborder le fonctionnement général. Il est à noter que si les organes exécutifs gèrent le lieu, ils ne sont pas en charge de l'organisation des expositions qui, d'une manière générale, revient à l'artiste exposé. Sharon souligne que pour les cas où une seule personne ou un petit groupe maîtrisent le bail du lieu, la tendance est à la concentration du pouvoir, les autres participant·e·s payant un loyer, participent simplement à l'organisation du calendrier des expositions et des horaires de travail. Enfin, des groupes de travail peuvent être mis en place pour organiser l'accrochage,

la communication, et éventuellement les nouvelles admissions. Un secrétaire exécutif et un trésorier sont également souvent désignés, des postes tournants sauf lorsque la routine a amené une spécialisation qui justifie que les mandats s'allongent. Sharon, critique du fonctionnement horizontal, souligne à ses yeux un manque de recul critique concernant le travail artistique – le temps passé à la gestion de la galerie ne permettant pas de développer selon l'autrice un travail approfondit sur la critique esthétique.

Pour les lieux de production tels que les Lieux Intermédiaires et Indépendants (LII), les modes de gouvernance varient en fonction des projets (Offroy et al, 2017). La gouvernance ne se limite pas aux réunions régulières de conseils d'administration et des assemblées générales. Les résident·e·s et les habitant·e·s peuvent être forces de proposition, tandis que des commissions ou groupes de travail peuvent être mis en place pour traiter de sujets spécifiques. Dans certains projets, l'informel tient une place particulièrement tenace au milieu des instances qui permettent ensuite de formaliser des discussions à plus ou moins long cours :

> « À la Villa Mais d'ici[74] par exemple, l'organe principal de décision est « l'assemblée mensuelle des villageois, toujours suivie d'un repas. Beaucoup de choses passent par l'informel. Une fois qu'une idée a circulé, on la vote en assemblée. S'il y a une situation de crise, il y a 15 personnes prêtes à boire une bière pour en discuter. » (Offroy, 2017, p.11)

Les fondateur·ice·s occupent en général une place importante au conseil d'administration et aux postes de présidence, mais le renouvellement s'amorce après quelques années de vie du projet. Dans le cas où une équipe salariée est associée au projet, son rôle de coordination est central dans la récolte et la circulation des informations, à côté des tâches administratives et éventuellement de production qui constituent en général les missions attribuées aux postes salariés. Ces « fonctions supports » (Offroy, 2017, en référence à Mintzberg) ne concernent en général pas l'entretien des espaces mutualisés. La résolution des conflits s'établit en interne, et peut se traduire par des ajustements organisationnels, notamment en cas de difficulté à investir les résident·e·s dans le fonctionnement collectif. C'est ce qu'illustrent les difficultés rencontrées par le 6b :

> « Si les racines autogestionnaires du 6b continuent d'irriguer durablement son fonctionnement, force est de constater l'impact d'un effet de seuil sur son organisation, avec 160 résidents permanents et 13 salariés en 2015. AA cet effet de seuil s'ajoutent les conditions – plutôt solitaires et non salariées – dans lesquelles s'exerce l'activité des plasticiens, ce qui ne favorise pas l'acculturation aux modes de gestion collectifs. Dans ce contexte, l'autorégulation ne suffit plus à garantir l'équité de la contribution des résidents au fonctionnement collectif, ni à résoudre les litiges. *'L'investissement dans le projet collectif est le point le plus inégal, le plus compliqué.'* La « posture consumériste » de certains résidents *'amène les gens à être de mauvais payeurs'* et confronte le 6b à des problèmes de vols et de dégradation des espaces communs. Un poste de responsable du recouvrement a été créé en 2015. » (Offroy et al, 2017)

74 Lieu de création, diffusion et résidence de long termes à Aubervillier.

Detterer et Nannuccci (2012) insistent pour leur part sur le sentiment d'appartenance qui émane de la gouvernance collective qui s'organise dans la prise de décision et le travail en commun dans les ARS :

> « Le sens du 'nous' et l'expérience de l'esprit de collaboration se développent à travers la pratique d'une coopération positive et réciproque (encouragement mutuel) et d'une communication symétrique (traitement d'égal à égal). En suivant cette éthique d'action émancipatrice, les espaces gérés par des artistes peuvent s'établir comme un contre-modèle au commerce de l'art basé sur la concurrence entre artistes, ainsi qu'aux institutions artistiques conventionnelles.
>
> Une éthique d'action communautaire et directement déterminée par la démocratie constitue une condition préalable et une source pour l'identification des membres à l'entreprise commune et le développement d'une identité collective. Vu sous cet angle, l'artiste qui s'engage dans un espace géré par des artistes qui coopèrent et partagent, sans faire de l'intérêt personnel la considération première. Les comportements positifs de réciprocité permettent au groupe de poursuivre des intérêts communs sans avoir à mettre en place une organisation hiérarchique élaborée (et coûteuse).
>
> Un autre trait caractéristique de la culture des espaces gérés par des artistes est que l'auto-organisation interne s'entremêle avec la dynamique de la mise en réseau tournée vers l'extérieur en tant que pratique collective. Les deux forces du groupe et de l'interaction externe doivent être équilibrées afin de promouvoir le maintien et le développement de l'espace géré par des artistes, et de contrôler les situations précaires qui pourraient menacer la désintégration. » (Detterer et Nannuccci, 2012, p.22)[clxxvi]

En contraste avec l'enthousiasme parfois ironisant de Detterer et Nanucci, Murphy et Cullen (2016) soulèvent la question de l'auto-gestion telle qu'elle se pose de manière particulière dans les *artist-run space*. Ils se réfèrent notamment au texte provocateur de Baranby Drabble, *On De Organization (2012)* qui invite à une critique acerbe de l'auto-organisation en interrogeant l'entité à laquelle se réfère le préfixe : qui fait partie de ce « nous » dont parle Detterer et Nannucci ?

Le « tournant » ontologique pourrait influencer la réponse à cette question, soulignent Murphy et Cullen : les communautés qui animent les lieux relèvent-elles d'une ontologie autonome ? La critique de l'organisation renvoie à ses tendances à la bureaucratisation et aux phénomènes d'institutionnalisation qui organisent l'enclosure paradoxale des champs professionnels décrit par Bourdieu (1972). La notion d'enclosure est ici comprise comme la fermeture d'un champ professionnel à l'appui d'une régulation des métiers et des activités, qui autorise ou interdit la pratique des travailleurs et des organisations dans le secteur considéré. La coopération avec les institutions du monde des arts et la professionnalisation seraient autant de mobiles favorables à une auto-destruction de la critique portée par ces avant-gardes dans l'organisation autonome de leurs activités. Sharon (1979) insiste sur les conditions d'intégration des artistes comme membres des collectifs afin d'éclairer les mobiles de leurs engagements. L'autrice, qui travaille sur les ARS organisés en galeries indépendantes, souligne la sincérité de l'engagement d'une majorité d'entre eux, tout en mettant en avant la

volonté des membres de construire une réputation solide liée à l'exigence artistique des galeries auto-gérées. Si certaines galeries auto-gérées s'ouvrent à tous les artistes non encore exposés, une sélection est opérée par les artistes membres du conseil d'administration dans celles qui souhaitent montrer des œuvres qui ne trouveraient pas leur place sur le marché car elles sont trop avant-gardistes. Parmi elles, certaines mobilisent l'intervention régulière d'un curateur professionnel, ce qui ajoute du crédit à la dimension professionnelle de la fonction curatoriale de la galerie auto-gérée.

Dans tous les ARS observés par Sharon, les nouvelles recrues – majoritairement identifiée par affinité, bien que certains ARS lancent une communication autour de leur recrutement – doivent participer aux taches collectives et adhérer aux principes de participation et de coopération, et cette capacité d'intégration au collectif est prise au sérieux au moment du recrutement. Enfin, la question de la concurrence est tantôt passée sous silence et/ou rejetée, en particulier au sein des espaces non-lucratifs, tantôt pointé comme un problème qui fait fuir les artistes « les plus talentueux ».

Certaines questions spécifiques interrogent également le rôle de ces espaces dans la prise en compte de problématiques spécifiques liées à l'organisation du travail notamment du point de vue des discriminations :

> « Les femmes étaient très présentes dans les espaces d'artistes que j'ai examinés, à la fois dans la gestion des espaces et dans le programme d'exposition, et cela reste un point de différence entre les espaces d'artistes et les institutions plus importantes. L'espace géré par des artistes est donc la dernière étape d'une pratique artistique où le genre n'est pas visiblement un facteur de réussite, même si, en raison de sa dépendance à l'égard du travail précaire, il reste une culture plus facilement accessible aux jeunes participants célibataires sans charges financières importantes. Il s'agit donc d'un environnement plus ouvert que le monde de l'art néo-zélandais au sens large, mais aussi d'une arène plus accueillante pour certains participants que pour d'autres[clxxvii]. » (Budgen, 2020, p.152)

Enfin, la question de la communication de l'organisation est un élément central de la gouvernance du projet. Poggi et Vanhamme (2004) précisent l'importance des registres lexicaux mobilisés par les friches culturelles : l'ouverture, et le travail en particulier, qui participerait à « thématiser (Quéré, 200) la culture dans le registre de l'espace public » (Poggi et Vanhamme, 2004). Les autrices soulignent le retournement symbolique qu'opérerait la stratégie discursive et organisationnelle des projets installés dans des usines, se positionnant contre l'héritage symbolique de ces lieux d'enfermement décrit par Michel Foucault. De plus, les projets cités par les autrices s'investissent dans les réflexions sur les projets d'aménagement, tel que la rénovation urbaine via la réforme d'un plan d'urbanisme (qui concerne alors Mix'Art Myris, les Diables Bleus, la Gare Franche) ou le projet « Marseille Euroméditerrranée » pour la Friche Belle de Mai. Il est également possible d'envisager une logique de professionnalité articulée à cette thématisation.

> « Cette fonction de publicisation, assurée par les friches, contribue donc à dessiner les contours d'une sphère élargie de leur audience, en instaurant, pour le moins,

> des possibilités d'échanges à plusieurs voix, parfois discordantes, entre des acteurs dont les liens ne sont pas réductibles à leur appartenance géographique locale, ni même à leur appartenance à une même sphère d'activité sociale. Il ne s'agit donc pas seulement de la mise en œuvre d'une fonction relais comme on pourrait le penser mais bien d'instauration de conditions d'une prise de parole. La production et la circulation des discours organisées à partir de la friche rappellent, par certains points, le phénomène d'institution de l'espace public au XVIIIe siècle tel que le décrit Jùrgen Habermas (1978) à partir des salons, cafés et sociétés. » (Poggi et Vanhamme, 2004, p.49)

Les autrices éclairent ici le rôle d'intermédiation revendiqué par les « friches », de manière concomitante à l'affirmation de « la culture » comme appartenant à la sphère publique : les deux aspects de ce plaidoyer renforçant leur légitimité réciproque à travers des « dispositifs de médiation et de médiatisation ».

Dans une perspective similaire, Detterer et Nannuccci (2012) insistent sur les formes plastiques caractéristiques des *artist-run spaces*, en leur attribuant à la fois une visée solidaire présentée avec certain cynisme dans une acception instrumentale :

> « En outre, des formes de communication visuelle spécifiques sont essentielles à la culture des espaces gérés par des artistes. La communication visuelle distinctive soutient la diffusion et la mise en œuvre de pratiques artistiques d'avant-garde au moyen de supports imprimés – livres d'artistes, magazines d'artistes, publications de la presse spécialisée – qui sont tous 'marqués' par l'identité reconnaissable d'un espace géré par des artistes.
>
> Bien au-delà de la présentation graphique des supports imprimés, c'est toute l'identité de la communauté qui se reflète dans la manière spécifique dont elle se représente : aménagement de ses locaux, mise en place de règles permettant la prise de décision et de manifestations de solidarité assurant sa pérennité, par exemple buffets de bienfaisance et ventes aux enchères de bénéfices[clxxviii]. » (Detterer et Nannuccci, 2012)

Ainsi, la question de la gouvernance et de l'organisation du travail est liée à la gestion matérielle des ressources et du bâtiment, mais pas uniquement. Le centre de gravité de cette gestion se situe dans la capacité de la communauté à organiser un projet collectif auquel est attachée une identité collective mise en récit. L'enjeu de professionnalité bifurque, au sein de ces projets, de la figure individuelle isolée de l'artiste, vers une figure sociale et collective, dont les recherches plastiques et intellectuelles sont partagées par des pairs dans un espace de recherche et de production partagé.

Une lecture instrumentale de cette dynamique tend à réduire ces projets à des espaces collectifs à la merci d'un opportunisme individuel de carrière (Sharon, 1979 ; Sholette 2006). Nairne (1996) souligne notamment les contradictions dans la posture des artistes et des collectifs. Elle situe l'alternative dans la capacité à créer des formes d'expression qui, sans explicitement mobiliser des propositions politiques, s'y réfèrent :

> « Il y a des contradictions évidentes dans l'idée d'altérité. Les artistes, tout en recherchant un espace pour de nouvelles activités et en contrôlant l'espace pour

> une expression de leur identité, l'ont également utilisé pour se promouvoir, dans l'espoir que les marchands proposent de les aider à vendre leurs œuvres et que les conservateurs traditionnels choisissent de les conserver ou de les acheter. […] Les exemples sont nombreux, mais la galerie Foksal à Varsovie, créée dans un bâtiment voisin de l'Union des artistes en 1969, et associée à des artistes du cercle de l'artiste et metteur en scène Tadeusz Kantor, en est un bon exemple. Pendant plus de vingt ans, elle a présenté des artistes polonais, européens et américains : non pas des œuvres à l'imagerie politique directe, mais des œuvres qui, malgré une forte orientation conceptuelle, étaient subversives par analogie ou métaphore. […] Quelles que soient ses origines pionnières et combatives, ce "phénomène" a finalement reproduit les mêmes relations de pouvoir et de contrôle que le système des musées et des galeries. Mais même si l'altérité est plus rhétorique que réelle, les centres d'art autogérés ont mis en avant l'innovation, d'abord dans la nature et la flexibilité des installations d'exposition, ensuite dans les formes de sélection et enfin dans les relations potentielles avec les publics et les communautés intéressés. S'il existe des "alternatives" réelles, elles se trouvent aux confins du système ou cachées dans les fissures et les crevasses du centre[clxxix]. » (Nairne, 1996, p.284)

Ces « fissures et crevasses » au centre du système des arts existent dans un système non-clôt, non hermétique, non-parfaitement « fini » des mondes de l'art. Ces espaces interstitiels – qui échappent, encore et au moins partiellement, aux règles et mécanismes qui dominent l'organisation sociale des mondes de l'art – autorisent les acteurs marginaux à s'organiser dans ces espaces. Nairne éclaire l'élargissement des capacités des artistes à organiser une recherche plastique *via* l'organisation d'espaces auto-gérés. L'image de la fissure raisonne avec l'indiscipline de l'espace chère à Doryn Massey, pour qui l'espoir et l'ouverture d'un avenir politique émerge de l'irréductible ouverture de l'espace à la contingence : « *peut-être que l'impossibilité même de fermer l'espace, de le réduire à l'ordre (ou même de le "conquérir"), donne l'espoir qu'il y a toujours une chance d'éviter la récupération – qu'il y a toujours des fissures dans la carapace* »[clxxx] (Massey, 2005, p.116).

La pluralité des principes d'échange et de gouvernance qui caractérisent les ARS rappelle qu'il n'est pas possible de réduire la complexité des dynamiques à l'œuvre dans ces lieux à des mobiles carriéristes (Coffield 2015, Offroy 2019 ; Budgen, 2020). Pour comprendre les processus qui organisent des ARS comme des communs, il est nécessaire d'approfondir la compréhension des modes de gestion à la fois des espaces de recherche et des processus d'expérimentation. Il s'agit d'éclairer comment les dynamiques d'organisation de l'espace et des fonctions de création et de production, d'exposition, de médiation, etc. permet de faire émerger une forme spatiale infrastructurelle. Il s'agit également de qualifier ces fonctions pour comprendre leur contribution à la professionnalisation des artistes, et en quoi elles constituent les ressources principales pour la communauté qui gère l'ARS.

CONCLUSION

La professionnalisation des artistes s'inscrit dans une histoire longue qui s'amorce à l'époque pré-moderne. L'individualisation de la figure de l'artiste s'appuie sur une approche philosophique qui valorise une quête artistique héroïque, transcendantale (en rupture avec le monde matériel), incarnée par des hommes à la formation pluridisciplinaire dont le talent constitue le fondement de la créativité. Cette conception s'accompagne d'une configuration de l'atelier en tant qu'espace symbolique porteur des marqueurs d'une production idiosyncrasique, qui se construit dans l'écart avec les productions artisanales manuelles, et des productions scientifiques collectives. Il est également isolé des espaces domestiques. L'atelier contribue, à travers ce travail symbolique et organisationnel de purification de l'espace, à certifier l'authenticité de la démarche artistique et sa dimension professionnelle. Sa dimension collective subsiste toutefois, dans les faits, au-delà de la stratégie discursive qui accompagne l'émergence de l'atelier moderne. D'une part, parce qu'en dépit d'une histoire de l'art qui les éclairent peu, les ateliers collectifs, réunissant des pairs, continuent d'exister bien après l'avènement de l'artiste moderne. D'autre part, parce que l'atelier constitue l'espace d'accueil d'un ensemble divers de pairs et d'intermédiaires – galeristes, acheteurs, collectionneurs, représentants des institutions publiques, etc. – qui contribuent à la reconnaissance des artistes et à la valorisation de leurs œuvres. La professionnalisation artistique émerge ainsi des mondes de l'art au sein desquels la reconnaissance par les pairs joue un rôle restreint, tandis que les intermédiaires institutionnels concentrent l'essentiel des pouvoirs.

Dans ce contexte, le triptyque artiste-œuvre-atelier se reconfigure à partir des années 60, suivant une double logique. Il s'agit de sortir de l'atelier, voir d'en annuler la nécessité, pour mettre l'art au centre de la société et donc de l'espace public. Il s'agit également de développer une approche critique et des pratiques artistiques qui redéfinissent l'art par sa dimension relationnelle, en refusant la production d'œuvres marchandises. Ce mouvement critique, notamment la dynamique post-studio – reflue à la fin du XXe et l'atelier comme l'œuvre sont reconstitués en tant que références de la professionnalisation artistique. La critique institutionnelle a cherché à éclairer les enjeux de professionnalisation en lien avec la notion d'autonomie de l'art. Cependant, l'attention portée aux enjeux de domination et de discrimination qui traversent un champ artistique structuré autour de la figure de l'artiste masculin occidental blanc reste marginale.

Pour prendre en compte ces mouvements de reconfiguration de la professionnalisation artistique, la notion de professionnalité permet d'éclairer la complexité et les contradictions qui se jouent dans le lien entre l'artiste et de l'atelier. Dans cette perspective, l'organisation par les artistes et pour les artistes d'infrastructures culturelles accueillant des ateliers incarne une stratégie collective de professionnalisation spécifique, alternative vis-à-vis du *topos* romantique qui perdure aujourd'hui. Il est possible d'aborder cette professionnalisation alternative organisée collectivement en mobilisant la théorie des communs. La dimension politique des communs – et l'idéal de justice et d'horizontalité dont ils sont porteurs – permet d'analyser les infrastructures artistiques collectives depuis les dynamiques de *commoning* et leur traduction spatiale. Cette approche engage également à prendre en compte les discriminations qui font l'objet des débats contemporains au cœur de la professionnalisation artistique. Elle permet d'interroger les référents déontologiques et la professionnalité revendiquée par ces initiatives dans un contexte « post-post-studio ».

CHAPITRE V – ÉTUDIER LES *ARTIST-RUN SPACES* COMME DES COMMUNS CULTURELS D'INFRASTRUCTURE

Ce chapitre vise à caractériser les *artist-run spaces* comme des communs culturels d'infrastructure. La définition d'une infrastructure culturelle a été stabilisée par Marcotte et Bernier (2011) en proposant une analyse qui articule les fonctions de production et d'accès : « *Une infrastructure culturelle est un bâtiment, local ou lieu physique qui a une longue durée de vie utile, dont la création comporte une période de gestation importante, qui n'a pas de substitut pertinent à court et à moyen terme, qui est doté de moyens matériels spécialisés, qui est majoritairement dédié à la réalisation d'une fonction culturelle de création, de production, de diffusion/distribution, de formation ou de conservation et qui joue un rôle spécial de soutien à d'autres facteurs de production dans les domaines culturels des arts visuels, métiers d'art et arts médiatiques, des arts de la scène, du patrimoine, des institutions muséales et des archives, des bibliothèques, du livre, du périodique, de l'enregistrement sonore, du cinéma et de l'audiovisuel ou de la radio et la télévision*. » (Marcotte et Bernier, 2011).

Dans cette perspective, le chapitre éclaire des espaces de pratiques organisés collectivement qui réunissent à la fois des fonctions de production et d'exposition artistiques que l'organisation spatiale des ARS permet d'articuler de manière stabilisée. La volonté d'indépendance vis-à-vis du marché et des institutions artistiques publiques d'une part, et les principes déontologiques propres à la professionnalité revendiquée par les artistes d'autre part, conduisent à analyser les ARS comme des infrastructures culturelles de professionnalisation alternatives. Le chapitre propose de placer la focale sur les dynamiques spatiales qui autorisent la constitution de tels espaces de professionnalisation. C'est finalement à la nécessité d'une étude spatialisée des pratiques de *commoning* propre à l'organisation d'une infrastructure culturelle partagée que conduit le chapitre. Les ARS incarnent également des espaces de professionnalisation qui s'arriment à des repères déontologiques pour revendiquer une certaine professionnalité, et en particulier un pas de côté critique vis-à-vis du fonctionnement des institutions publiques et du marché qui structurent les mondes de l'art (Nairne, 1996 ; Bugden, 2020).

5.1. APPRÉHENDER LA DIMENSION INFRASTRUCTURELLE DES ARS

5.1.1. LES FONCTIONS DES INFRASTRUCTURES CULTURELLES

Marcotte et Bernier (2011) ont mené un travail d'identification des infrastructures culturelles qui sera essentiellement mobilisé ici. Il s'appuie sur une « stratégie de localisation des écrits scientifiques et professionnels » qui ont été réalisés « *pour les organisations québécoises et canadiennes, mais également pour celles d'autres pays, soit, principalement, pour les organisations australiennes, britanniques, états-uniennes, et françaises, c'est-à-dire des organisations qui possèdent des structures politiques, culturelles et sociales comparables* », établissant ainsi une revue de littérature exhaustive et unique en son genre. Les auteur·ice·s signalent deux « entrées » possibles pour cette analyse : l'une par la production, la seconde par la notion d'accès et la logique de consommation. Ils soulignent les difficultés rencontrées tant par la littérature académique que par les praticiens à établir un champ de compréhension commune, en témoignent les variations des catégories statistiques évoquées par les auteur·ice·s. La notion elle-même agrège un bloc lexical qui désigne des objets distincts :

> « Les différents vocables, tels qu'équipement (Roche Ltée, 1996), ouvrage (Slack, 1996), accès physique (Andrew et Morrison, 2002), espace (Jeannotte, 2008), espace créatif (Toronto's Strategies for Creative Cities Team 2006, cité dans Dang et Duxbury, 2007), bien matériel (Casey, 2003), installation, structure et réseau (Roy, 2008), etc., utilisés pour désigner les « infrastructures culturelles » illustrent le flou qui entoure cette notion ». (Marcotte et Bernier, 2011, p.98)

Les auteur·ice·s – en dépit de la diversité des localisations, du caractère bâtit, matériel ou immatériel qui diffère en fonction de chacune des terminologies – identifient des invariants. C'est à partir des fonctions que les infrastructures exercent qu'elles peuvent être identifiées en tant que telles au sein du champ artistique et culturel.

Les fonctions identifiées par l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) dans son Système de classification des activités de la culture et des communications (SCACCQ) (Observatoire de la culture et des communications du Québec, Institut de la statistique du Québec, 2004) sont mobilisées. Les auteur·ice·s précisent que ces fonctions sont très proches de celles définies dans le dernier cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles. Ce dernier précise que les rapports entre ces fonctions s'établissent, de manière schématique, dans le cadre d'un cycle qui « *comprend cinq stades, mais présentés de manière légèrement différente [par rapport au cadre précédent datant de 1986], sous forme cyclique et non pas hiérarchique, dans le but de renforcer l'idée que les interactions sont complexes et s'articulent plutôt au sein d'un réseau*. » (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009). Nous proposons de mobiliser la conception onusienne, plus explicite, en la complétant lorsque cela est utile par la formulation canadienne. Chacune apporte des précisions permettant de comprendre plus finement le fonctionnement des infrastructures et leur ancrage dans le champ culturel :

La création : L'UNESCO précise que cette « genèse » concerne « la conception des idées et du contenu (les sculpteurs, les écrivains, les bureaux de conception, etc.) et la fabrication de pièces uniques (par exemple l'artisanat, les beaux-arts ». (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009).

La production : pour l'UNESCO elle concerne « les formes culturelles pouvant faire l'objet d'une reproduction (par exemple les programmes télévisés), ainsi que les processus, infrastructures et outils spécialisés utilisés lors de leur réalisation (la fabrication d'instruments de musique, l'impression de journaux, etc.). » (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009).

La diffusion et la distribution : « *la fourniture aux consommateurs et aux exposants de produits culturels, généralement reproduit industriellement ou en masse (la vente en gros et au détail et la location d'enregistrements musicaux et de jeux d'ordinateurs, la distribution de films, etc.). Grâce à la distribution numérique, certains biens et services passent directement du créateur au consommateur* » (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009). Pour l'OCCQ cette offre est « généralement publique », et elle « *inclut les activités liées à l'exposition, la réception, la transmission et la consommation des biens et services culturels*. » Pour l'UNESCO, les fonctions d'**exposition / réception / transmission** sont traitées séparément dans le cycle : « *la place qu'occupe la consommation, et le fait de proposer des expériences culturelles au public « en direct » et/ou sans l'intermédiaire de médias, moyennant l'octroi payant ou gratuit d'un droit d'accès – soit la consommation ou la participation – à des activités culturelles, souvent limitées dans le temps (l'organisation et la production d'un festival, les opéras, les théâtres, les musées, etc.). La transmission désigne le transfert de connaissances et de savoir-faire sans impliquer nécessairement une transaction commerciale, dans un contexte généralement informel. Elle comprend la transmission du patrimoine culturel immatériel de génération en génération*. » (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009)[75]

La formation : si l'UNESCO n'en fait pas mention dans le cycle de culturel, l'OCCQ (2004) identifie comme fonction « *l'offre de programmes et de cours en vue de permettre l'accès aux métiers ou professions culturelles.* »

La conservation : L'OCCQ (2004) précise que cette fonction est « généralement reliée au domaine du patrimoine, des institutions muséales et des archives et qui vise à prolonger la vie du patrimoine culturel, à conserver et sauvegarder des biens culturels dans le temps. ». L'UNESCO considère cette activité comme étant transversale aux différents domaines de la culture, et n'est pas identifié comme une fonction dans le cycle culturel.

Le rapprochement entre les types de fonctions identifiées, pour les infrastructures ou équipement, par l'OCCQ (2004) et le cycle de la culture établi par l'UNESCO incarne une

75 L'UNESCO identifie dans le cycle une catégorie d'activité particulière, la Consommation/Participation : « le fait pour le public et les participants de consommer des produits culturels et prendre part à des activités et expériences culturelles (lire un livre, danser, participer à un carnaval, écouter la radio, visiter une galerie d'art, etc.) » (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009). Du point de vue des infrastructures, les fonctions correspondantes sont prises en comptes dans la catégorie précédente d'exposition / réception / transmission.

conception du fonctionnement culturel suivant un schéma partant de l'idéation vers la production puis la circulation d'un bien culturel. Les fonctions de formation, les processus de professionnalisation, de recherche – notamment au contact d'autres œuvres qui constituent un patrimoine – n'entrent pas directement dans le cycle. Pessoa & Deloumeaux (2009) précisent toutefois que cette schématisation abstraite peut-être bousculée dans les faits, certaines activités pouvant débuter à n'importe quel stade, être fusionnées (lors d'une improvisation devant un public), ou être absentes (la phase de création est absente pour le patrimoine). Le Patrimoine culturel immatériel, l'archivage et préservation et les « équipements et matériaux » sont tous les trois considérés comme des domaines transversaux. Les équipements et matériaux correspondent, suivant la définition donnée dans le rapport, aux espaces de production tels que la littérature les décrit :

> « Ce domaine désigne les « outils des produits et activités culturels ». Les produits culturels (biens et services) définis dans les différents domaines relèvent directement du contenu culturel, tandis que les équipements et les matériaux relèvent des industries et des services annexes (même si ces services ne sont que partiellement culturels) qui facilitent ou permettent leur création, leur production et leur distribution. L'Internet jouant un rôle fondamental dans la transmission, la production et la diffusion des biens et des services culturels fait par conséquent partie de ce domaine. Les ordinateurs sont également inclus, tout comme les équipements informatiques. En effet, ils permettent la création, la diffusion et la transmission de l'Internet et sont un vecteur de création pour de nombreux médias interactifs.
>
> La distinction entre cette catégorie et les produits et activités présentés dans les domaines de A à E[76] s'explique par la nécessité d'identifier des éléments qui ne sont pas de nature culturelle, mais qui peuvent néanmoins être utilisés à des fins de production d'un bien ou d'une activité culturels tout en étant nécessaires à l'existence de ces produits culturels. » (Pessoa & Deloumeaux, 2009, p.30)

Marcotte et Bernier (2011) précise également que « *la fonction accomplie par une infrastructure n'est toutefois pas, à elle seule, suffisante pour qu'elle puisse être considérée comme culturelle. L'infrastructure doit aussi être principalement et spécifiquement dédiée à l'utilisation du secteur culturel lui-même* ». Cependant, le caractère pluridisciplinaire d'une infrastructure (ou équipement pour reprendre la terminologie de l'UNESCO) est compris dans sa dimension transversale.

Les lieux culturels auto-gérés, tels que les *artist-run spaces* (ARS), y compris dans leur dimension pluridisciplinaire, correspondent bien à des infrastructures culturelles telle que la littérature les situe.

De même, la distinction opérée par les auteur·ice·s entre l'infrastructure culturelle, l'établissement culturel et le produit culturel permet de distinguer ces espaces culturels des

76 Les domaines identifiés par l'UNESCO étant A. Patrimoine culturel et naturel ; B. Arts de la scène et festivités ; C. Arts visuels et artisanat ; D. Livre et presse ; E. Audiovisuel et médias interactifs. Une nouvelle catégorie, F. Design et services créatifs, comprend le stylisme, le graphisme et la décoration d'intérieur, le paysagisme, l'architecture et la publicité (Pessoa & Deloumeaux, Unesco, 2009)

équipements (Marcotte et Bernier, 2011). Les auteur·ice·s mobilisent pour ce faire l'exemple suivant :

> « – l'infrastructure culturelle serait l'équivalent de la salle de spectacle ;
> – un produit culturel en serait le spectacle (ex. une pièce de théâtre) ;
> – alors que l'établissement culturel serait la compagnie de théâtre qui présente la pièce de théâtre. » (Marcotte et Bernier, 2011)

Pour comprendre ce qui distingue les infrastructures des équipements, il faut se saisir des caractéristiques matérielles particulières qui dessinent une relation pérenne à l'espace et au temps :

> « – elles comprennent les ouvrages qui ont une longue durée de vie utile ;
> – leur création comporte une assez longue période de gestation (planification, conception et construction) ;
> – il y a peu de substituts de ces actifs à court terme ;
> – ces ouvrages assurent un flux de biens et de services dont il est difficile de faire l'inventaire ;
> – les actifs sont importants principalement parce qu'ils sont complémentaires à d'autres biens, services et (ou) facteurs de production. » (Marcotte et Bernier, 2011 ; citant Baldwin et Dixon, 2008)

Enfin, « *l'infrastructure doit offrir un « accès public », que ce soit au « grand public » ou à un public spécifique, tel que les créateurs ou les professionnels. Son caractère public n'implique donc pas obligatoirement que l'infrastructure soit accessible au grand public*. » (Marcotte et Bernier, 2011).

Les auteur·ice·s aboutissent à une définition étoffée qui permet de saisir les ARS dans leur dimension infrastructurelle :

> « Une infrastructure culturelle est un bâtiment, local ou lieu physique qui a une longue durée de vie utile, dont la création comporte une période de gestation importante, qui n'a pas de substitut pertinent à court et à moyen terme, qui est doté de moyens matériels spécialisés, qui est majoritairement dédié à la réalisation d'une fonction culturelle de création, de production, de diffusion/distribution, de formation ou de conservation et qui joue un rôle spécial de soutien à d'autres facteurs de production dans les domaines culturels des arts visuels, métiers d'art et arts médiatiques, des arts de la scène, du patrimoine, des institutions muséales et des archives, des bibliothèques, du livre, du périodique, de l'enregistrement sonore, du cinéma et de l'audiovisuel ou de la radio et la télévision. » (Marcotte et Bernier, 2011)

On peut toutefois s'étonner que certaines organisations soient tenues en dehors de cette identification. L'interprétation formelle de l'infrastructure par Marcotte et Bernier intègre en effet une interprétation restrictive de la gestion de l'espace :

> « D'autres éléments sont répertoriés dans le SCACCQ, mais n'ont pas été retenus dans ce cadre. Ce retrait s'explique du fait qu'ils ne font pas appel à des

> infrastructures dédiées et spécifiques au secteur culturel. Autrement dit, ils ne comportent pas de caractéristiques particulières propres au secteur culturel. Par exemple, le bureau d'un architecte, d'une association culturelle, d'un créateur de jeux vidéos ou d'un ministère pourrait être situé n'importe où. À priori, ils ne sont pas différents d'autres bureaux. De même, l'entrepôt d'un distributeur de livres n'est sans doute pas très différent d'un autre entrepôt[77]. » (Marcotte et Bernier, 2011)

Les espaces occupés par les ARS n'ont pas une destination architecturale correspondant à leurs activités, et peuvent apparaître en décalage vis-à-vis de la littérature qui permet d'identifier les infrastructures culturelles. Néanmoins, les différents aménagements de l'espace opérés par les artistes occupants permettent de considérer qu'ils correspondent bien à la définition ci-dessus des infrastructures culturelles (Offroy, 2019).

Cependant, cette correspondance n'épuise pas les enjeux organisationnels qui apparaissent derrière les fonctions infrastructurelles identifiées. Le mode d'appropriation de l'espace par les collectifs qui organisent les ARS constitue la médiation matérielle des fonctions ressources que les artistes déterminent comme nécessaires pour faire émerger l'infrastructure. En cela, l'organisation permet de re-déterminer la destination du bâtiment occupé en tant qu'infrastructure culturelle. L'organisation spatiale matérialise également, au moins en partie, la dimension alternative de ces initiatives. L'une de ces dimensions alternatives s'attache à la dimension collective de l'organisation en tant que composante de la professionnalité des ARS. Il s'agit donc de comprendre comment l'espace, configuré comme infrastructure culturelle, incarne dans son fonctionnement la dimension alternative, à la fois collective et professionnelle, des artistes et des ARS.

5.1.2. LES *ARTIST-RUN SPACES* : DES ESPACES D'EXPÉRIMENTATION ORGANISÉS PAR ET POUR LES ARTISTES

Les *artist-run spaces* (ARS) constituent un « site [ou lieu] ou une technologie particulier·e·s dans le vaste champ de la production[clxxxi]» (Coffield, 2015) des arts et de la culture. Ils constituent à la fois des espaces physiques et des espaces « alternatifs » (Attiwill, 2007).

Si leur émergence se situe historiquement du côté des fonctions d'exposition dans le monde anglo-saxon, comme nous l'avons vu précédemment, les fonctions de production sont présentent au sein des lieux intermédiaires et indépendants, mais aussi dans les ARS anglo-saxons à travers la fonction stratégique d'expérimentation. De plus, ces initiatives s'installent au sein d'espaces détournés de leur fonction première. Ils constituent des espaces ajustés à la revendication d'une autonomie vis-à-vis des institutions existantes et de leurs infrastructures.

Il s'agit ici de comprendre comment s'incarne dans ces espaces la proposition d'une professionnalisation alternative à l'institution de l'art. Il s'agit également d'éclairer comment s'incarnent les ambivalences qui les traversent.

---

77 « Certains ministères ou organismes œuvrant dans ces domaines occupent parfois des bâtiments qui sont eux-mêmes classés ou reconnus comme biens culturels. Ces bâtiments seront considérés comme des infrastructures *per se*, peu importe qui les occupe, et ils seront alors classés dans le domaine du patrimoine. »

Nairne relève ainsi l'existence de deux types de dynamiques à l'œuvre :

> « L'apparition de nouveaux espaces d'exposition dans les années soixante s'est accompagnée de deux formes d'expérimentation : la réalisation d'œuvres d'art nouvelles et complexes et de nouvelles formes d'interaction avec le public. Cette dialectique entre nouveaux espaces et nouvel art est devenue crucial car un flou créatif s'est souvent introduit entre la réalisation et l'exposition des œuvres : le spectateur a été consciemment entraîné dans le processus de production de l'art, ou du moins dans la création de sa signification. Cela se reflète dans le jeu entre trois concepts mobilisés pour désigner la galerie d'exposition : l'atelier, l'entrepôt (ou l'usine) et le laboratoire. Ces termes sont également apparus dans les galeries des marchands ainsi que dans les espaces publics, mais dans les espaces "alternatifs" ou indépendants, les délimitations étaient plus nettes[clxxxii]. » (Nairne, 1996, p.274)

Les ARS proposent à la fois de nouvelles matérialités pour les œuvres d'avant-garde, incluant de façon non exhaustive de nouveaux matériaux, des performances, des installations[78], des formes éditoriales et des technologies émergentes (vidéo, radio, etc.). Les ARS affirment une idéologie de l'espace qui consiste à poursuivre l'extension de la notion de recherche et de pratique artistique professionnelle à de nouveaux supports :

> « Cependant, à l'instar des artistes de General Idea, de nombreux autres artistes occidentaux ont également élargi leurs activités et rempli des espaces d'exposition, réalisé des publications en tant qu'"espace" et étendu l'"espace" de la vidéo en organisant leur propre distribution[clxxxiii]. » (Nairne, 1996, p. 284)

En tant qu'espaces alternatifs professionnels, ils constituent de nouveaux modes d'exposition-réception. La relation à l'œuvre et à l'exposition est bousculée lorsque les artistes l'intègrent dans le geste artistique, ou à sa lisière. Les codes de l'exposition s'ouvrent à l'expérimentation. Dans ce contexte, la maîtrise de l'espace d'exposition par les jeunes artistes emporte des conséquences stratégiques sur leur professionnalisation. C'est ce que soulignent Dwyer et Palmer (2007) :

> « En Australie, les *artist-run spaces* sont généralement créés par de jeunes diplômés désireux de poursuivre le dialogue avec leurs pairs. Dans les écoles d'art, les étudiants apprennent à exposer leurs œuvres en public et à recevoir des réactions ou des commentaires critiques. La création d'un espace d'exposition avec un groupe d'individus partageant les mêmes idées, selon des philosophies et des stratégies communes, constitue une démarche valorisante ; et le fait que le public soit relativement restreint n'est pas nécessairement un inconvénient. En fait, dans de nombreux cas, cela renforce l'interactivité et la profondeur de l'expérience. Lorsque les artistes sont aux commandes, les définitions

78 Nairne évoque notamment l'exposition d'ouverture de l'Arts Lab à Londres, qui présentant deux œuvres de Roelof Louw, l'une composée de 9 tonnes et demi de gravier et une pyramide composée de 5800 oranges, le public étant invité à se servir d'un échantillon ; ou encore l'exposition *Drawing Writing on the Wall*, qui proposait aux membres de l'Arts Lab de produire leurs propres images, en mettant à disposition les fournitures.

> traditionnelles entre l'artiste et le conservateur, l'individu et l'institution sont rompues. Les artistes deviennent des administrateurs, des conservateurs, des écrivains et des comptables, tandis que les théoriciens, les designers et les musiciens sont encouragés à fusionner les disciplines et à entrer dans le monde nébuleux de l'art contemporain. Cette fluidité contribue de manière significative à l'expérimentation et à l'innovation de la scène artistique contemporaine[clxxxiv]. » (Dwyer et Palmer, 2003)

L'expérimentation s'étend donc au-delà de la fonction traditionnelle de l'atelier pour atteindre l'espace d'exposition. L'organisation de la Documenta 5 (1972) illustre la controverse qui a cours, dans les années 70, concernant le lien entre les pratiques artistiques et les théories académiques qui commentent et influencent ce débordement, et plus généralement le rapport de l'art au monde et à la société. Harald Szeemann, secrétaire général de l'exposition, explicite dans l'introduction de son catalogue, les controverses qui agitent l'art contemporain, précisant que deux « programmes » ont été engagés dans l'organisation de l'exposition, « *l'un était orienté vers les artistes, l'autre vers les visiteurs* » :

> « Cette d5 a le caractère fertile et actif d'une exposition d'art, mais elle offre aussi des indications sur de nouvelles façons de voir sous une forme qui, présentée comme un questionnement conceptuel de la réalité, peut être perçue dans des exemples actuels d'art et de non-art. La présentation des œuvres est libre, telle que décidée formellement par l'artiste. Le rôle du spectateur ou du visiteur consiste donc à différencier les niveaux de réalité dans l'œuvre, ce dont l'artiste ne se préoccupe pas. Sa connaissance et son analyse ou sa discussion de l'œuvre peuvent, à elles seules, avoir un impact qui transforme les limites définies des réalités, la détermination ou la définition de leurs différents niveaux dans l'œuvre. Cette intégration délibérée et voulue de l'interprétation ne peut être réalisée par les spectateurs qu'à condition qu'ils considèrent d5 et les œuvres exposées comme représentant des images du monde. » (Szeemann, 1972).

La place des connaisseurs/visiteurs est valorisée dans l'évaluation du projet artistique. La relation entre l'artiste, l'œuvre et le public se refonde à partir de l'indétermination caractéristique de la philosophie esthétique qui irrigue l'art contemporain (Malik & Zolghardr, 2018). La stratégie discursive et philosophique consiste à considérer que n'importe quel public peut accéder, par un jeu de transparence du processus de création et de dévoilement de l'expérimentation, aux œuvres artistiques :

> « L'art contemporain ne doit pas s'adresser à un public préexistant, et encore moins à un public prescrit (au-delà de l'amateur habituel d'art contemporain, bien entendu). Et il se constitue lui-même. L'œuvre devient un mécanisme d'ensemencement d'un public qu'elle ne détermine pas. Par conséquent, l'indétermination de l'art contemporain ne concerne pas seulement les préoccupations formelles – la structure de sens, l'œuvre – mais aussi le type de public qu'il finit par constituer et qui se construit autour de l'art. En ce qui concerne l'art lui-même, cela signifie que le public peut, en principe, être

> n’importe quoi. Il ne s’agit pas d’un public programmatique[clxxxv]. » (Malik in Malik & Zolghardr, 2018, p.71)

Gageons que les codes et références artistiques et théoriques mobilisées puissent toutefois lui échapper, en dépit de l’explosion affirmée du cadre traditionnel et normatif de l’exposition. Une forme de jeu semble s’établir entre la stratégie discursive d’un art contemporain qui se soucie de sa place dans la vie et la société, et une codification des artefacts et des installations qui témoignent sous des formes sophistiquée et référencées de ce questionnement. Non sans paradoxe, car la Documenta 5 – comme exemple parmi d’autres mais qui constitue un point d’étape dans l’histoire de l’art contemporaine – fut l’objet de nombreuses controverses. La lettre de Robert Smithson dénonçant les conditions d’exposition en témoigne :

> « L’enfermement culturel a lieu lorsqu’un conservateur impose ses propres limites à une exposition d’art, plutôt que de demander à un artiste de fixer les siennes. On attend des artistes qu’ils entrent dans des catégories frauduleuses. Certains artistes s’imaginent qu’ils ont une emprise sur cet appareil, qui en fait a une emprise sur eux. Par conséquent, ils finissent par soutenir une prison culturelle qui échappe à leur contrôle. Les artistes eux-mêmes ne sont pas enfermés, mais leur production l’est. Les musées, comme les asiles et les prisons, ont des salles et des cellules, c’est-à-dire des pièces neutres appelées « galeries ». Une œuvre d’art placée dans une galerie perd sa charge et devient un objet portable ou une interface désengagée du monde extérieur. Une pièce blanche vide avec des lumières est toujours une soumission au neutre. Les œuvres d’art vues dans de tels espaces semblent passer par une sorte de convalescence esthétique. Elles sont regardées comme autant d’invalides inanimés, attendant que les critiques les déclarent curables ou incurables. La fonction du gardien-conservateur est de séparer l’art du reste de la société. Vient ensuite l’intégration. Une fois l’œuvre d’art totalement neutralisée, inefficace, abstraite, sûre et politiquement lobotomisée, elle est prête à être consommée par la société. Tout est réduit à un aliment visuel et à une marchandise transportable. Les innovations ne sont autorisées que si elles supportent ce type d’enfermement[clxxxvi]. » (Smithson, 1972, texte publié dans le catalogue de l’exposition sous le titre « Cultural Confinement »)

Les questionnements qui caractérisent les recherches plastiques des artistes des années 70 peuvent ainsi trouver un prolongement dans l’organisation d’infrastructures alternatives que sont les ARS contemporains. Ils se sont affirmés dans un premier temps comme des espaces de pratique pluridisciplinaires, ouverts aux matières non traditionnelles. Les ARS de première génération étaient donc des espaces accueillants, en premier lieu pour de nouveaux médium plastiques, et pour un public spécifique intéressé par ces questions. La relation à l’espace devient centrale dans la recherche plastique à mesure que les initiatives intègrent ou se tournent vers les fonctions de production. Elle devient également une question de recherche plastique dans un contexte intellectuel marqué par le « tournant spatial ». La question spatiale implique une nouvelle configuration du triptyque artiste – atelier – œuvre :

> « Avec l’avènement de l’art minimal et cinétique au début et au milieu des années soixante, l’utilisation de l’espace est devenue un facteur critique dans la

réalisation des expositions, les artistes affirmant une utilisation directe et apparemment inaltérée des matériaux quotidiens au sein de la galerie. Mais dans la période qui a suivi, ce sont les significations du terme ‘espace’ qui ont changé. Les implications perceptuelles antérieures du minimalisme et du cinétisme (et même les connotations plus exploratoires et expérimentales de la ‘course à l’espace’ durant la guerre froide) ont été transférées avec l’art conceptuel et le land art vers des questions de contrôle de l’espace par l’artiste. L’espace devait alors être considéré comme un lieu. Mary Delahoyd :

> *‘L’objet pur et absolu isolé sur le mur ou le sol d’une galerie ne pouvait plus être l’idéal. L’art devient relatif car ses formes exposent les processus de gestation, émergent dans des configurations imprévisibles, voire se transforment au cours de leur existence. L’art est devenu contingent en jouant sa vie capricieuse dans l’environnement, la performance, la documentation et les hybrides scandaleux de médias auparavant distincts… les espaces alternatifs devaient émerger pour donner une voix à ces nouveaux concepts artistiques' [Mary Delahoyd, 'Seven alternative spaces, a chronicle, 1969-1975', Alternatives in Retrospect, New York, The New Museum, 1981, n.p.]’*[clxxxvii]. » (Nairne, 1996, p.275)

Nairne souligne l’épaississement du bloc sémantique désignant les espaces d’expositions : le terme d’espace remplace celui de galerie, aux côtés des *artist-run spaces* et du vocable ‘d’espaces alternatifs’ intégré par les institutions. Les revendications premières des ARS concernant les reconfigurations possibles des fonctions d’exposition et d’exposition avaient décentré l’espace artistique qu’est l’atelier en organisant la rupture de son isolement. Ce dernier est rapidement réintégré pour ses fonctions spectaculaires d’exposition *via* des processus de création mis en scène, au service des installations et performances notamment :

> « Si les artistes disposaient déjà d’un “espace”, c’était parce qu’ils avaient des ateliers. Et les connotations de l’activité d’atelier étaient depuis longtemps passées d’une association du modèle et du tableau arrangé à un concept moins structuré et orienté vers le processus que recouvre la notion de site créatif. Les nouveaux espaces du début des années soixante-dix étaient donc moins des laboratoires d’expérimentation technologique ou participative qu’un milieu consciemment chaotique (dont l’espace de la Factory de Warhol est un précurseur), où le geste et l’incident pouvaient être proéminents et prééminents. Les artistes voulaient un espace qu’ils pouvaient contrôler entièrement, ils voulaient un espace en dehors des réseaux formels et de la société civile, et ils voulaient un espace sans un investissement élevé dans l’immobilier. […]
> D’une part, les nouveaux espaces représentaient une participation au changement politique en remettant en question les formes existantes de contrôle et de représentation culturels ; d’autre part, ils accentuaient l’individualisme que l’idée de la « propre galerie d’artistes » encourageait[clxxxviii]. » (Nairne, 1996, p.276)

Dans cette perspective, Sharon (1979) souligne l’ambivalence des fonctions d’exposition des ARS. Les témoignages des artistes engagés dans ces initiatives illustrent la volonté de se distinguer des galeries marchandes qui refusent de prendre en charge l’exposition de pièces

avant-gardistes. Ils interprètent ces refus comme une incompréhension des marchands, un certain conservatisme, et un objectif lucratif qui concentre le choix vers des pièces qui peuvent être mises sur le marché. Les artistes à l'initiative des ARS valorisent ces initiatives comme espaces accueillant les invendables. De plus, ils les considèrent comme des espaces potentiels de résistance à la pression exercée par les galeristes sur les artistes pour qu'ils modifient leur recherche esthétique. Enfin, les ARS peuvent être présentés comme des espaces refuges, qui témoignent d'une volonté de s'isoler d'une logique de marché. Pour autant, un certain nombre d'institutions muséales publiques ou para-publiques ont vu le jour et accueillent des expositions d'avant-garde nées au sein d'ARS. Sharon soulève une question particulièrement épineuse en interrogeant, en creux, la qualité du travail des artistes qui revendiquent ces espaces alternatifs comme nécessaires. Il ne s'agit pas ici de plonger dans des considérations esthétiques. Il est en revanche intéressant de noter que la littérature, dès les premières années d'apparition des ARS, interroge la qualité de leurs œuvres. Par extension, c'est la qualité de leur professionnalisation et celle des artistes qui les mettent œuvre qui est interrogée. Sharon souligne en particulier que les galeristes avec lesquels des entretiens ont été menés ont pu évaluer les œuvres exposées dans les ARS, d'une manière générale, relativement médiocre :

> « Cette contradiction dans les perceptions et les attitudes peut s'expliquer en partie par les différents intérêts que chacune de ces parties représente. Elle est cependant cruciale pour la viabilité des galeries gérées par les artistes, tant du point de vue de l'engagement des artistes à faire ce qu'ils veulent, indépendamment de ce que pensent les personnes influentes sur le marché de l'art, que du point de vue du marché que les galeries gérées par les artistes peuvent générer. Il n'est pas improbable que l'art exposé dans ces galeries représente les tendances futures, pas encore acceptables, de l'art ; mais il est également tout à fait possible que les explications données par les artistes pour expliquer leur rejet par le système établi des galeries/musées soient illusoires. D'autre part, le rejet par les galeries commerciales ne les a pas empêchés de continuer à produire leurs œuvres et à croire en leur qualité, et beaucoup d'entre eux continuent à rechercher des galeries commerciales. La création de points de vente autogérés est perçue par eux comme une forme d'exposition rapide[clxxxix] . » (Sharon, 1979)

Les ARS sont présentés comme espaces indispensables par les artistes membres ou participant·e·s les plus enthousiastes dont les témoignages apparaissent dans la littérature. Ils sont considérés comme contournables, ou passables, aux yeux d'acteurs plus légitimes (Sharon, 1979).

Les ARS se logent ainsi aux frontières des mondes de l'art professionnalisés, incarnant une sorte de souplesse spatiale et matérielle, que les institutions et galeries ne permettent pas. Autorisant l'exposition d'œuvres indéterminées du point de vue de leur position dans le monde de l'art, elles composent une sorte de petite histoire de l'art qui accueille la « création émergente » . Cette histoire n'est pas nécessairement livresque, mais elle se matérialise dans les petits magazines et tracts bricolés précisément dans ces espaces (Detterer & Nannucci, 2012).

Cette ouverture spatiale emporte des conséquences pour les artistes qui s'y investissent professionnellement. Ils dessinent des trajectoires qui leur permettent, au moins un temps, de contourner les espaces institutionnels et marchands.

> « Si le moyen de maintenir l'intégrité artistique est de chercher d'autres formes d'exposition et de commercialisation de leur art, même si cela demande plus de temps et d'énergie, ces artistes sont prêts à le faire. En ce sens, ils continuent à 'se vendre'. Leur 'profit' semble être une grande réduction de l'anxiété liée à la soumission de leur travail à l'évaluation de personnes puissantes et importantes (mais perçues comme ne les soutenant pas) et un sentiment accru de contrôle sur leur vie en tant qu'artistes. Ce sentiment de liberté soutient leur engagement et leur foi dans leur travail[cxc]. » (Sharon, 1979)

Les passages obligés, pour prolonger la métaphore du déplacement professionnel, restent l'évaluation entre pairs et celle du grand public. Sharon nous rappelle que la volonté de maîtrise de l'évaluation, de l'autorité et d'un contrôle collégial au sein de la profession n'est qu'un corporatisme parmi d'autres – ni pire ni plus immoral que pour une autre profession. En revanche, l'autrice souligne que les artistes ne disposent pas d'instance professionnelle qui puisse jouer ce rôle – ce qui donne à toute initiative collective de nature « structurelle » un rôle stratégique dans la formulation des revendications professionnelles :

> « Toute action collective de leur part contribue donc à créer les conditions nécessaires à l'exercice d'un contrôle sur leur vie d'artiste. L'intense interaction, l'échange d'idées, la délibération constante concernant la mission et la fonction d'une galerie collective, d'un atelier ou de tout groupe d'artistes indépendants (tout cela a eu lieu), sont des catalyseurs pour la formation de telles postures ou même d'une idéologie cohérente.
> Les galeries 'alternatives' rejettent l'idée de l'art en tant que marchandise et l'art produit ou montré dans leur espace est pour la plupart invendable (performances et installations). Leur objectif est de promouvoir ces arts, qu'elles considèrent comme des moyens de communication plutôt que comme les symboles d'un statut, et de créer des contacts avec d'autres artistes qui travaillent avec des médiums similaires. La Mamelle, AIR et 80 Langton1 ont créé des centres d'information et d'échange pour les artistes. Cela peut représenter un résultat d'une « succession d'objectifs » de la part des artistes ; soit un passage d'une dynamique qui met l'accent sur la célébrité et le succès financier à celle qui met l'accent sur une communauté artistique viable ; soit un passage vers une nouvelle définition de l'art et de ses fonctions[cxci]. » (Sharon, 1979)

À travers l'organisation d'infrastructures alternatives se négocie à nouveau le triptyque art, artiste et atelier. La place de l'espace en tant qu'élément central dans la recherche plastique semble aboutir à une sorte de synthèse réunissant l'œuvre, l'atelier d'exposition et le geste artistique. Les ARS, en tant qu'infrastructures alternatives, se proposent comme l'espace privilégié autorisant ce mouvement de synthèse.

L'atelier, en intégrant les fonctions hybrides d'exposition du travail en cours, se situe ainsi à la jonction entre le laboratoire et la scène. Il semble intégrer une fonction de démonstration

propre au laboratoire : débordant l'exposition de l'œuvre, la galerie-atelier fait la démonstration de l'œuvre et simultanément, de la professionnalisation de l'artiste. Il ouvre en même temps à l'interprétation, très située, du travail de l'artiste par les intermédiaires et les connaisseurs qui le visitent. Comme pour le laboratoire dans le cas de la démonstration scientifique, il s'agit de « coloniser » – pour reprendre les termes de Nairne (1996) – de nouveaux espaces hors du champ des infrastructures traditionnelles, et qui soient capables de « faire office de ». Sur le plan organisationnel, les usages affirmés au sein des infrastructures alternatives que sont les ARS ont ainsi contribué à remodeler la notion d'espace de recherche et de laboratoire pour forger une sorte de spécimen nouveau, le laboratoire de recherche artistique multi-sites. En s'appuyant sur l'analyse avant-gardiste qui relit l'œuvre à son site de production, le mouvement des ARS contribue ainsi à la recomposition de l'authenticité de l'art en lien avec l'espace mobilisé par l'artiste.

Les institutions des mondes de l'art se sont progressivement emparées de la notion d'expérimentation, de recherche et de laboratoire à mesure qu'elles ont intégré les mouvements avant-gardistes au sein des espaces de légitimation (Nairne, 1996 ; Wessling, 2011). L'intégration des mouvements d'avant-garde s'est matérialisé par l'accueil de nouveaux espaces d'expérimentation à double titre. L'usage de nouveaux supports, matériaux et technologie a permis d'étendre l'espace des expérimentations plastiques. La notion de laboratoire est également mobilisée tant par les institutions les plus légitimes que par les espaces alternatifs. Elle est par ailleurs intégrée par les institutions les plus prestigieuses. Elle témoigne également de tentatives de rapprochement des institutions universitaires. L'usage en vogue du terme laboratoire fait l'objet de controverses qui se manifestent dès le tournant des années 2010.

> « 'La recherche' est un mot à la mode sur la scène artistique internationale. Partout, on parle de 'l'artiste en tant que chercheur' et on débat de la relation entre la recherche artistique et la recherche académique. Ces discussions tournent souvent autour de la légitimation de la recherche en art dans un cadre académique et ce sont principalement les théoriciens, et non les artistes, qui les animent […].
> Ce qui est exceptionnel dans la recherche en art et par l'art, c'est que l'action pratique (la réalisation) et la réflexion théorique (la pensée) vont de pair. L'une ne peut exister sans l'autre, de même que l'action et la pensée sont inextricablement liées dans la pratique artistique. Ceci est en contradiction avec la 'recherche sur l'art', telle que l'histoire de l'art et les études culturelles.
> Des cours de maîtrise dans le domaine de la recherche en art sont désormais proposés dans plusieurs villes européennes et les artistes peuvent obtenir un doctorat dans un nombre croissant d'universités. Cela existe depuis longtemps au Royaume-Uni, mais c'est une nouveauté pour la plupart des pays européens. On peut à juste titre parler d'un 'tournant éducatif dans l'art' et d'un « tournant artistique dans l'enseignement académique[cxcii]. »[79] (Wesseling, 2011, p.2)

79 Voire en particulier en France, la Loi LOI n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, Chapitre VI : Enseignement artistique spécialisé, enseignement supérieur de la création artistique et de l'architecture (Articles 53 et 54). ELI :

https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2016/7/7/MCCB1511777L/jo/article_54

La dimension pratique de la recherche artistique, par sa dimension plastique, permet selon Wesseling d'associer la réflexion à la production plastique. Cette approche fait écho à l'héritage hylémorphique classique dans les cultures occidentales, qui fait l'objet de nombreux débats dans les disciplines esthétiques et philosophiques (Zhong, 2015). Ces enjeux font également l'objet d'analyses dans le champ des *Sciences and Technology Studies (STS)* (Golsenne, 2015). Les recherches qui s'intéressent aux institutions sociales dont les structures, les pratiques et les discours participent à la construction d'une culture – en particulier à la construction sociale des espaces de vérité, de connaissance, et de savoirs – s'avèrent fertiles pour comprendre la dimension herméneutique de l'atelier artistique, et l'importance de ses reconfigurations. Les STS ont nourri une littérature critique étendue concernant l'espace et le laboratoire en particulier, notamment dans un cadre urbain, en tant que médiation matérielle dans la construction sociale des vérités scientifiques (Gieryn 2002, 2006). Gieryn éclaire « le paradoxe de l'espace et la vérité » qui fait du lieu un gage d'authenticité pour des objets de « vérité » :

> « Toutes les affirmations de connaissances scientifiques ont une origine : elles proviennent d'un endroit donné et sont issues de cet endroit. Toutefois, lorsqu'elles deviennent des vérités, ces affirmations se débarrassent des circonstances contingentes de leur création et deviennent ainsi transcendantes (supposées vraies partout, supposées ne provenir de nulle part en particulier). Si l'on retourne l'argument, les affirmations scientifiques perdent de leur crédibilité parce qu'elles sont situées quelque part, comme si leur véracité dépendait de conditions situées uniquement à cet endroit[cxciii]. » (Gieryn, 2002, p.113)

Les ressorts de ce paradoxe se situent du côté de la crédibilité épistémologique, liée pour ce qui est des connaissances scientifiques à leur dimension universelle. Le ressort qui engage l'authenticité en art est tout aussi complexe. Les arguments avant-gardistes qui ont relié la création artistique à l'espace de son « apparition » ont contribué à loger la notion d'espace au cœur même de la logique sociale d'authenticité. En revendiquant que cet espace de création puisse se structurer en n'importe quel lieu, la critique avant-gardiste a bousculé le lien de provenance qui unissait, au moins symboliquement, l'œuvre et l'atelier. Le paradoxe apparaît au contact de l'affirmation d'une universalité potentielle de la création (à la lumière d'une révision minimum de la doctrine universaliste occidentale comme guide de l'écriture de l'histoire de l'art). Le principe semble aligné avec l'idée que l'œuvre (ou le travail artistique) soit aussi unique que l'espace dans lequel il se matérialise, mais sans qu'il soit attaché à un lieu en particulier. En rapprochant les deux paradoxes spatiaux de l'art et de la science, il est possible avec Gieryn de déconstruire ce désajustement :

> « Ce n'est là que la moitié du paradoxe [de l'espace et de la vérité]. Non seulement toutes les affirmations scientifiques prétendument universelles ont nécessairement un lieu d'origine particulier, mais le lieu de provenance lui-même permet à certaines affirmations de passer d'une simple connaissance locale à une vérité à laquelle beaucoup de gens croient. Le passage d'affirmations contingentes saturées de lieux à des vérités transcendantes sans lieu s'effectue par la construction géographique, architecturale et rhétorique d'un « point de vérité » (c'est-à-dire le lieu de provenance)[cxciv]. » (Gieryn, 2002, p.113)

Les ARS instrumentalisent la notion de provenance et de lieu de différentes manières. À la manière d'une réputation collective, la provenance du travail issu d'un ARS peut être mobilisée mais celle-ci n'est utilisée ni de manière obligatoire ni de manière automatique, et ce dès l'apparition de la Factory de Warhol. À la lecture des témoignages, l'ARS en tant que lieu ne constitue pas une preuve, suivant la logique d'une valorisation de la provenance, de la dimension artistique ou de la qualité artistique du travail.

La réputation des ARS trouve en revanche son affirmation dans la dimension infrastructurelle du lieu : c'est ce que l'ARS permet aux artistes de faire qui fonde sa réputation et sa reconnaissance en tant que lieu. Les artistes valorisent, entre pairs, ce que l'ARS a rendu possible en termes de production et d'exposition, et contribuent par effet de réseau à la réputation du lieu. Il importe de préciser la définition du lieu, pour laquelle nous proposons de poursuivre avec l'analyse de Gieryn :

> « Le 'lieu' n'est pas facile à définir, mais on pourrait utilement le conceptualiser comme ayant trois caractéristiques nécessaires et suffisantes : (a) le lieu est un endroit unique dans l'univers, un emplacement géographique aux limites élastiques ; (b) le lieu a une physicalité, et sa forme matérielle combine de manière variable l'environnement naturel et l'architecture bâtie ; (c) le lieu est porteur de significations et de valeurs, et il est l'objet de narrations et d'imaginations labiles et contestées[cxcv]. » (Gieryn, 2002, p.113)

Le lieu déborde donc le bâtiment, laissant deviner un périmètre inconstant. La dimension architecturale et la physicalité des ARS est étroitement liée à leur construction identitaire en tant que lieu (Poggi & Vanhamme 2004 ; Budgen 2020). La position de ce lieu dans un ensemble urbain et culturel qui caractérise les scènes artistiques au sein desquelles ils s'inscrivent est également à prendre en compte. En ce lieu qu'est l'ARS, il ne s'agit plus de protéger la création d'une contamination épistémique liée à la dimension mondaine de l'atelier collectif. Il s'agit d'affirmer les capacités particulièrement étendues de recherche offerte par les ARS depuis leur lieu, leur bâtiment et leurs ateliers, c'est-à-dire depuis une infrastructure particulière organisée collectivement. Les premières revendications mettaient l'accent sur l'espace comme notion transversale à la recherche plastique et à l'organisation de son site de production. Les ARS mettent désormais également l'accent sur les modalités de gestion collectives qui caractérisent leur lieu. Le registre de l'authenticité englobe l'espace et les fonctions de l'infrastructure comme deux déterminants de leur définition, nécessaires mais non suffisants. L'expérimentation et de la recherche constituent des éléments au centre de la définition des ARS à mesure que l'approche par l'espace n'est plus si « alternative », et qu'elle est intégrée par les institutions et par le marché immobilier :

> « Ils deviennent des lieux de pratique et, en tant que tels, les diverses forces et contraintes auxquelles ils sont soumis sont créatives – d'où la création d'une valeur culturelle. Non seulement l'invisible devient visible, dans le cas où un bâtiment abandonné devient un bien immobilier attrayant, mais le potentiel de ces espaces devient également évident. Il est intéressant d'observer que ce potentiel s'évapore au fur et à mesure que les promoteurs identifient et fixent ce qu'ils perçoivent comme des qualités du site, au lieu de reconnaître la manière dont il était habité et utilisé. Cela a également conduit à une disponibilité de plus en plus

> limitée d'espaces pouvant être occupés par des artistes, et invite à une autre évolution dans la relation entre l'espace réel et les organisations gérées par des artistes[cxcvi]. » (Attiwill, 2007, p.31)

La dimension collective et auto-gestionnaire, déterminante pour l'infrastructure alternative, trouve une traduction socio-spatiale qui la matérialise en tant que lieu. Il est nécessaire d'en éclairer les particularités pour renseigner les traductions matérielles de « l'idéologie de l'espace » (Jones, 2004) qui caractérise les ARS.

5.1.3. LES *ARTIST-RUN SPACES* EN TANT QU'INFRASTRUCTURES CULTURELLES ALTERNATIVES

Le déplacement des rôles d'exposition opéré par les ARS implique à la fois des ambivalences et des paradoxes. La stratégie discursive et spatiale des ARS s'inscrit dans une critique de l'histoire de l'art et de ses institutions. Les revendications alternatives des ARS se matérialisent dans des espaces qui contredisent symboliquement le récit dominant de l'histoire de l'art et de son économie. Pour autant, les réalités économiques et matérielles réelles des ARS sont peu décrites, ce qui tend à prolonger la logique institutionnelle de légitimation qui prend sur une stratégie discurssive centrée sur l'esthétique (« *Le marchand fait référence à un récit de découverte et de création miraculeuses, tandis que le musée emploie le langage de la valeur transcendante et universelle. Un tel masquage sépare les concepts de sphères privée et publique et obscurcit les réalités financières des arts visuels en tant que secteur économique*[cxcvii]*. »*, Nairne, 1996, p281).

À partir des années 60 et 70, avec l'émergence des ARS, le monde de l'art intègre ces différences spatiales. Cette intégration se manifeste par un remodelage des conditions d'accueil des œuvres avant-gardistes par les institutions légitimes. Les galeries d'art, particulièrement visées par les stratégies de contournement des ARS, font preuve d'une plus grande plasticité dans leurs arrangements spatiaux pour accueillir de nouvelles matérialités des œuvres. Elles autorisent ainsi l'ouverture de leurs expositions à des esthétiques et des logiques qui caractérisaient en partie la dimension alternative des ARS, et qui font de l'espace de galerie « moins un espace marchand qu'un théâtre » (Nairne, 1996, citant Amy Goldin, p.281).

De plus, à la même période, un rapprochement s'opère entre les galeristes et les musées, contribuant à brouiller la frontière symbolique entre espaces culturels publics et privés. Ces reconfigurations contribuent à accélérer la mobilité spatiale des avant-gardes, sur le plan géographique et social. Les quartiers occupés par les artistes, considérés comme étant en déclin, leur permettaient d'occuper des espaces à peu de frais. Des quartiers culturels émergent avec la multiplication des espaces auto-gérés, tels qu'East Village à New-York. Progressivement, des galeries marchandes s'y installent et les quartiers se spécialisent. Cette spécialisation spatiale *via* les quartiers « créatifs » ou clusters, vont de pair avec l'intégration des œuvres avant-gardistes par les galeries-marchandes. La dynamique spatiale avant-gardiste, confinée dans des espaces spécialisés, s'urbanise et s'embourgeoise, et une partie des artistes tentent de résister en produisant des formes artistiques critiques :

> « Sur le nouveau marché de l'East Village, les mythologies qui entouraient déjà les marchands en tant que sélectionneurs, interprètes et distributeurs d'art ont été transformées en caricatures ou en parodies. Lucy Lippard a rappelé le même effet dans des présentations plus politiques, comme *The Lower East Side is Not For Sale* (*Le Lower East Side n'est pas à vendre*), qui a organisé des 'vernissages' à différents angles de rue du Lower East Side au moment où l'embourgeoisement commençait à se produire. Ces angles de rue étaient désignés par le Guggenheim, le Modern, le Whitney, etc. et ils étaient simplement recouverts d'œuvres d'art spécialement conçues pour cet endroit ; cela ne ressemblait pas vraiment à une exposition d'art mais c'était une exposition d'art ; une exposition incroyable et intense : nous avons fait notre ouverture et nous nous sommes tenus aux coins des rues en buvant du vin, et nous sommes allés du Whitney au Guggenheim et au Modern.
>
> Issu d'une période de prospérité de courte durée, l'East Village a montré l'importance de la 'conservation' consciente des artistes, des marchands, des critiques et des conservateurs en tant qu'élément de l'économie de marché, ainsi que l'émergence d'une sous-classe substantielle de consommateurs d'art. Plus important encore, la prédominance de la parodie, dans laquelle 'l'espace alternatif' est devenue une image de plus à retravailler et à mettre entre guillemets, ce qui a démontré à la fois la force de persuision de cette idée et en même temps la capacité du marché de l'adopter et de l'absorber[cxcviii]. » (Nairne, 1996)

L'idéologie de l'espace (Jones, 2004) qui caractérisait les ARS s'étend au monde de l'art et à ses différents espaces, elle n'est plus spécifique à l'alternative – et la notion d'alternative elle-même devient ambivalente. Les ARS sont pris dans un ensemble de relations qui les relient, en tant qu'espaces alternatifs, à d'autres espaces légitimes. Ces liaisons recomposent une spatialisation négociée du monde de l'art contemporain, qui se nourrit des propositions artistiques qui émergeant de ces espaces. C'est ce qu'illustrent Dwyer et Palmer dans leur étude des ARS australiens :

> « Tout comme Face Up[80] regroupe les différents éléments d'un ensemble difficile à manier et amorphe, les *artist-run spaces* constituent une strate au sein d'un ensemble vaste et complexe. Les biennales internationales, les triennales et les foires d'art, les galeries commerciales et à but non lucratif, les organisations nationales et nationales, les conservateurs, les critiques et les organismes de financement s'appuient tous, dans une certaine mesure, sur les réseaux et les idées générés par l'humble *artist-run space*. Inversement, les modèles alternatifs mis en place par les *artist-run spaces* sont nécessairement façonnés et définis en opposition à des institutions plus établies. En ce sens, les espaces gérés par des artistes sont intrinsèques au cycle de vie ou à l'écologie de l'art contemporain en Australie[cxcix]. » (Dwyer & Palme, 2003)

Bugden conclut ainsi à l'enchevêtrement des enjeux urbains et professionnels dans lesquels les ARS sont encastrés, et qui participent à leur organisation matérielle :

80 Un groupe réunissant quatorze artistes contemporain·e·s issues d'Autralie et d'Asie Pacifique.

> « […] les *artist-run spaces* se révèlent vulnérables aux pressions extérieures de la ville et du réseau artistique au sens large. Ils sont cependant remarquablement imbriqués dans le projet artistique plus large qui les soutient concrètement et s'appuie sur eux pour trouver des programmes et générer un capital culturel plus large. Les *artist-run spaces* peuvent fournir un soutien et une infrastructure importants aux artistes au tout début de leur carrière, en donnant aux diplômés une raison de rester dans une ville et en leur permettant d'entrer dans le monde de l'art au sens large[cc]. » (Bugden, 2020, p.138)

Les ARS tentent d'incarner une réponse plurielle aux besoins des jeunes artistes, en conservant l'accent originel mis sur la plasticité de leur arrangement spatial. Ils matérialisent ainsi des infrastructures modulaires qui prolongent leur dimension alternative au-delà de la logique d'espace oppositionnel.

La spatialisation des pratiques de *commoning* de l'ARS doit permettre de saisir l'organisation de l'infrastructure de professionnalisation artistique dans sa dimension matérielle, au-delà de la stratégie discursive, en tant qu'espace relationnel.

> « Les géographes ont une expression merveilleuse : la 'vérification-de-terrain' ["ground-truthing »]. Après avoir recueilli un maximum de données à partir d'images aériennes ou satellitaires d'un lieu, les géographes descendent parfois vérifier les détails sur le terrain. C'est ce qu'on appelle la 'vérification-de-terrain' : ramener la vérité sur terre, en marchant dans et à travers les lieux vus auparavant seulement de loin. » [cci] (Gieryn, 2002, p.130)

La « mise à l'épreuve de la vérité spatiale » de la notion de *commoning* apparaît nécessaire pour l'observation des ARS en tant que commun d'infrastructure de professionnalisation.

L'observation des pratiques de *commoning* doit permettre de contourner une lecture mécaniste des rapports qu'entretient la communauté à l'espace partagé. Elle doit permettre également de déplier les usages recouverts par les fonctions infrastructurelles qui font l'objet d'une dynamique de *commoning*.

La spatialisation des pratiques de *commoning* au sein de l'infrastructure de professionnalisation devrait jouer le rôle d'une « vérification-de-terrain », assumant une dimension herméneutique de l'espace qui permette d'identifier les fonctions propres à l'infrastructure de l'ARS. Cette approche contribuera à situer les pratiques artistiques comme des processus sociaux spatialisés au sein de l'infrastructure qui les autorise, et qui la produise en retour.

5.2. La spatialisation des dynamiques de *commoning* au sein des *artist-run spaces*

5.2.1. Les ARS comme espaces de pratiques artistiques

La littérature qui analyse la dimension sociale et relationnelle de l'espace (l'approche constructiviste qui caractérise le tournant spatial en sciences sociales) peut être mobilisée afin de renseigner de manière spatialisée les dynamiques de *commoning* qui caractérisent les ARS. Elle permet d'éclairer la matérialisation des ARS en tant qu'infrastructures dans les espaces via les dynamiques d'organisation collective qui constituent le *commoning*.

Bugden (2020) souligne dans son analyse approfondie des ARS que nombre de témoignages font apparaître la façon dont les relations sociales se tissent à travers l'espace. Elle souligne également, avec Attiwill (2007), la façon dont ces dynamiques se déplacent au sein de l'espace, et contribue à en modifier l'aménagement. L'analyse d'Attiwill, praticienne et curatrice, est particulièrement riche :

> « Un intérieur pourrait donc être conçu comme un tourbillon produit par un courant – lorsque quelque chose coule à une vitesse différente, un tourbillon de forces en interaction est créé, et un intérieur/centre émerge qui n'est pas tant fixe qu'un site d'intensité et de transformation. Ce type d'engagement actif avec les forces dans la production de l'espace est quelque chose que j'apprécie dans de nombreuses organisations gérées par des artistes, et cela constitue le cœur de leur activité. Si l'espace physique laisse des traces de rencontres, c'est en tant que sites d'activité où se trouve la transformation, l'imprévisible et une énergie grâce à une négociation continue avec le site (à la fois physique, social, culturel et historique), qui produit des relations spatiales. C'est ce qui distingue les organisations d'artistes du modèle du cube blanc. Cela ne veut pas dire que l'espace physique d'une ARS n'est pas une pièce aux murs blancs, mais la relation à l'espace n'est pas celle du modèle du white cube, où l'espace est compris comme neutre, abstrait, autonome, isolé et vide.
>
> La distinction faite par le philosophe Michel de Certeau entre l'espace et le lieu me semble utile pour réfléchir aux *artist-run spaces,* car elle s'écarte de l'idée que l'espace est spécifique à un site, qui hante la pratique de l'installation et donc, dans une certaine mesure, la discussion sur l'espace, le site et l'ARS. Il fait également le lien entre cette distinction et la pratique, et il s'agit là d'une conjonction cruciale : l'espace est pratiqué. On pourrait donc considérer les organisations d'artistes comme des lieux de pratiques, distincts des espaces physiques dans lesquels la pratique a lieu, c'est-à-dire l'idée du conteneur[ccii]. » (Attiwill, p.2007, p.32)

Pour Attiwill, l'analyse des pratiques spatiales est indispensable pour comprendre l'apparition de ces « tourbillons », des formes sociales spontanées qui dominent les dynamiques sociales des ARS. Si la question spatiale « hante » les installations artistiques, elle concerne de

manière transversale les autres pratiques qui se matérialisent dans le lieu, et qui relève non seulement des pratiques de production mais aussi d'exposition. Cette relation à l'espace se joue également au centre des relations entre artiste et curateur, deux protagonistes des ARS :

> « Les commissaires organisent la médiation du travail et deviennent un 'intermédiaire' entre l'œuvre et le public et, le plus souvent, ils utilisent une approche thématique pour sélectionner et présenter l'œuvre. Il convient de noter que si tous les conservateurs ne travaillent pas de cette manière, la plupart le font. L'œuvre est mise en place selon le 'bon' lieu de Certeau et est donc fixe et représentative. L'effet que cela a sur l'art – et je pense que c'est ce qui est problématique – est qu'il introduit un système, un ensemble fixe de relations spatiales dans lesquelles l'œuvre est placée et son activité continue (potentiel) gelée[cciii]. » (Attiwill, 2007, p.33)

Les ARS comportent ainsi une caractéristique essentielle de leur dimension alternative : en tant qu'espaces de pratiques de production et d'exposition, les relations qui s'établissent avec l'œuvre et les pratiques artistiques peuvent être plus souples et négociées hors d'une logique normative institutionnelle.

Attiwill se réfère également, toujours chez de Certeau, à la description de la tactique spatiale comme mouvement fragmenté et instable, qui n'emporte que des victoires partielles lorsqu'il s'insinue dans l'espace de l'autre. À ce titre, les ARS sont pour l'autrice des espaces d'expérimentations tactiques. Pour se maintenir en tant qu'alternative, ils doivent multiplier les incursions dans le monde de l'art, mais aussi dans tous les espaces propices ou non à l'expérimentation plastique. Leur stratégie spatiale comporte ainsi une part de transgression. Attiwill conclut en citant une question à la fois tactique et stratégique posée par Brett Jones : « l'espace peut-il à lui seul être la réponse » ? (« *can space alone be the answer ?* »), à quoi elle propose de répondre : « *La réponse ne se trouve peut-être pas dans l'espace en tant que contenant architectural ou proprement en tant que lieu, mais plutôt dans l'espace en tant que lieu pratiqué, en tant que pratique créative qui s'engage dans des relations spatiales et temporelles et les produit*. ».

Les travaux de Susan Leigh Star dans le champ des *Sciences and Technology Studies* permettent d'éclairer la dimension relationnelle des infrastructures en tant que systèmes sociaux de connaissance, et en tant qu'elles sont les médiations matérielles de rapports sociaux. Pour Star, les infrastructures sont encastrées « à l'intérieur d'autres structures, arrangements sociaux et technologies » (Star, 1999). Elles ont une dimension collective du point de vue des usages, et un rapport relativement stabilisé au temps et à l'espace, soit « une portée allant au-delà d'un événement ou d'une pratique isolés ». Invisibles au quotidien, les infrastructures sont la majeure partie du temps « transparente », sorte de support inerte ou insensible qui tend à révéler son existence et ses « différents aspects coordonnés » dans des moments de crise. Les procédures de secours ou de réparation tendent à souligner encore l'existence de l'infrastructure apparue par exemple dans le cadre d'une panne.

Cette transparence s'explique notamment par une relation aux usages relativement stabilisés, dans l'espace et dans le temps : « *il n'y a besoin ni de la réinventer à chaque fois, ni de*

l'assembler pour chaque tâche, car elle soutient ces tâches de manière invisible » (Star, 1999). Ce sont donc précisément les caractéristiques qui rendent l'infrastructure utilisable pour les usagers. Lorsqu'un changement intervient, se traduisant par un effort sensible d'utilisation (Star évoque un changement de logiciel système), l'infrastructure apparaît alors, parce qu'elle semble moins facilement utilisable. Star souligne également que l'infrastructure est « apprise par appartenance (membership) » (Star, 1999) en lien avec des « conventions de pratique ». C'est sur le fondement de cet apprentissage collectif de l'infrastructure que se consolide une communauté :

> « Prendre des artefacts et des arrangements organisationnels comme allant de soi est une condition *sine qua non* pour faire partie d'une communauté de pratique (Lave et Wenger, 1991 ; Bowker et Star, 1999) ». Étrangers et non-initiés rencontrent l'infrastructure comme un objet qu'il faut apprendre à connaître. Les nouveaux membres acquièrent avec ses objets une familiarité qui devient naturelle au gré de leur participation. […]
> L'infrastructure façonne en même temps qu'elle est façonnée par les conventions d'une communauté de pratique (par exemple, les cycles de travail diurne et nocturne affectent et sont affectés par les tarifs et les besoins d'électricité). Des générations de dactylos ont appris le clavier QWERTY ; le clavier d'ordinateur, tout comme la conception du mobilier informatique contemporain, ont hérité de ces contraintes (Becker, 1982). » (Star, 1999, §16)

Star précise qu'une infrastructure évolue. Sa portée se modifie en fonction de l'évolution des conventions contradictoires qui la composent, et qui font l'objet d'accords régulièrement renouvelés sous l'influence des pratiques des usagers. De plus, afin de garantir la transparence de l'infrastructure, c'est-à-dire un fonctionnement sans accroc, celui-ci doit s'établir en lien avec d'autres infrastructures auxquelles elle s'articule et avec lesquelles elle partage un certain nombre de standards. De ce point de vue, une infrastructure s'établit en lien avec des éléments infrastructurels qui constituent un « socle pré-existant ». Pour s'établir, elle doit éventuellement « *[lutter] contre la force d'inertie d'un socle déjà établi, dont elle hérite atouts et faiblesses. Les fibres optiques longent les anciennes lignes de chemin de fer ; les nouveaux systèmes sont conçus pour être compatibles avec l'ancien* » (Star, 1999, §19). Cette articulation avec l'existence est un gage de sa robustesse et de sa capacité à devenir transparente.

Enfin, l'infrastructure ne constitue par un bloc monolithique, si bien qu'elle « *se répare de manière incrémentale et modulaire, ni en une seule fois ni intégralement. Parce que l'infrastructure est massive, stratifiée et complexe, et parce qu'elle signifie localement des choses différentes, elle n'est jamais modifiée par le haut. Les changements exigent du temps et des négociations, ainsi que des ajustements à d'autres aspects des systèmes.* » (Star, 1999, §21).

Pour Star, la responsabilité de l'infrastructure n'est pas non plus monolithique, du fait de son caractère complexe et stratifié (« P*ersonne n'est vraiment responsable de l'infrastructure* » affirme l'autrice). Entre « initiatives locales » et « systèmes hérités », une compréhension fine de la dimension relationnelle de l'infrastructure et de ses fonctionnements, y compris par

bricolage et ajustement, implique d'adopter une méthodologie qui permette d'éclairer le fonctionnement de l'infrastructure au-delà de la standardisation qu'elle incarne.

L'autrice invite à porter un regard ethnographique tel qu'elle l'a mis en œuvre dans les études de cas au cœur de ses travaux, « *avec l'idée que les personnes créent des significations en fonction de leurs situations, et que ces significations s'inscrivent dans leurs manières de juger l'environnement informationnel* » (Star, 1999, §22).

Star partage des « *astuces pour « dégeler certaines caractéristiques » des infrastructures* » qu'il semble utile de mobiliser pour l'analyse des ARS en tant qu'infrastructures culturelles se revendiquant comme alternatives. Star (1999) partage deux « ficelles » :

> – « « Identifier les grands récits et les « autres » : « De nombreux systèmes d'information ont recours à ce que les théoriciens de la littérature appelleraient un grand récit : une voix unique qui ne tient pas compte de la question de la diversité. Cette voix s'exprime, sans en avoir conscience, depuis le cœur présupposé des choses. […] Être à l'écoute du grand récit et l'identifier comme tel, c'est d'abord se placer du côté de ce qui a été rendu autre, ou a perdu son nom. Parmi les procédés littéraires qui correspondent à de grands récits, on trouve : la création d'acteurs globaux, qui consiste à transformer un ensemble d'activités et d'intérêts pluriels en un acteur unique poursuivant des intentions censément monolithiques (« les États-Unis défendent la démocratie ») ; la personnification, qui consiste à transformer un ensemble d'actions en un acteur unique doué d'intentionnalité (« la science cherche un remède contre le cancer ») ; le recours à la voix passive (« il a été révélé par les données que ») ; et la suppression des modalités. […] » (Star, 1999, §30)
>
> – « Faire apparaître le travail invisible » : « Les systèmes d'information encodent et intègrent le travail de plusieurs manières. Ils peuvent tenter de le représenter directement. Ils peuvent se mettre en travers d'un processus de travail comme un rocher dans un cours d'eau et nécessiter des stratégies de contournement afin que l'interaction puisse se poursuivre. Ils peuvent aussi laisser des lacunes dans les processus de travail qui requièrent des ajustements en temps réel ou du travail d'articulation, afin de les combler.
>
> Pour débusquer le travail invisible dans les systèmes d'information, il faut repérer ces processus dans les traces laissées par les codeurs, les concepteurs et les utilisateurs des systèmes (Star et Strauss, 1999, en discutent dans le cadre de la conception de systèmes de type CSCW). Dans certains cas, cela requiert d'aller en coulisses, pour utiliser les termes de Goffman (1959), afin de récupérer le désordre que cache la rébarbative uniformité de l'information représentée. C'est souvent dans les coulisses que l'on découvre des exigences essentielles. » (Star, 1999, §32-33)
>
> – Prendre en compte l'infrastructure et ses paradoxes : la « persistance des minuscules obstacles », les solutions routinières moins efficaces que des solutions alternatives accessibles, peuvent se comprendre par l'observation d'un double processus travail : « Schmidt et Simone (1996) montrent que le travail de production/coordination et le travail d'articulation […] sont liés de manière

> récursive dans la situation de travail. Ce n'est qu'en décrivant à la fois les tâches de production et les tâches cachées d'articulation, ensemble et de façon récursive, que nous pouvons parvenir à une bonne analyse des raisons pour lesquelles certains systèmes fonctionnent et d'autres pas. »

Afin de considérer l'espace des ARS en tant qu'infrastructure, il semble nécessaire de prendre en compte le bâtiment qui situe l'origine de ces initiatives dans l'espace. À cet égard, les analyses de Gieryn permettent de compléter les éclairages de Star concernant les infrastructures. Gieryn postule en effet :

> « Les bâtiments stabilisent la vie sociale. Ils donnent une structure aux institutions sociales, une durabilité aux réseaux sociaux, une persistance aux modèles de comportement. Ce que nous construisons solidifie la société face au temps et à ses incessantes forces de changement. Simmel mentionne que 'l'importance de l'espace pour les formations sociales réside dans sa capacité à *fixer* leur contenu'. La brique et le mortier résistent à l'intervention et à la permutation, car ils accomplissent une certaine stase. Pourtant, les bâtiments ne se stabilisent qu'*imparfaitement*. Certains tombent en ruine, d'autres sont détruits naturellement ou par la main de l'homme, et la plupart sont sans cesse rénovés pour devenir ce qu'ils n'étaient pas à l'origine. Les bâtiments ne se contentent pas de s'imposer. Ils sont toujours des objets de (ré)interprétation, de narration et de représentation – et les significations ou les histoires sont parfois plus souples que les murs et les sols qu'ils représentent. Nous déconstruisons les bâtiments matériellement et sémiotiquement, en permanence[cciv]. » (Gieryn, 2002, les emphases sont les siennes)

Cette formulation permet d'éloigner l'analyse des ARS de recherches en esthétique ou en philosophie, et de les considérer pleinement comme des organisations agissantes depuis l'espace qu'ils organisent. La question n'est donc pas de savoir ce que devient l'art sous sa forme professionnalisée hors des institutions et du marché, mais comment les ARS contribuent à stabiliser une redéfinition de la professionnalisation par une organisation de l'espace alternative aux espaces des marchés et des institutions publiques.

Dans cette perspective, les travaux de Gieryn s'avèrent particulièrement précieux pour analyser la socio-matérialité des organisations à travers l'espace, en considérant en particulier le bâtiment dans lequel elles s'installent – ce qui revêt une importance stratégique pour les ARS. Pour Bourdieu, rappelle Gieryn (2002), les bâtiments composent une histoire objectifiée, qui matérialise les rapports sociaux de pouvoir et contribue à les reproduire, qui échappent aux personnes. La socialisation, pour Bourdieu, participe à instaurer une équivalence entre l'espace physique et l'espace social, les structures sociales étant ancrées dans l'expérience première du corps à l'insu des acteurs, aveugles à leurs propres mobiles. À l'extrême opposé, pour Giddens, les bâtiments ne sont « que ce que les gens en font ». Gieryn, entre ces deux trajectoires intellectuelles, propose une voie médiane qui prenne en compte le fait que les bâtiments peuvent faire l'objet de discussion et de compréhension, et que les agents sont capables d'expliciter les objectifs poursuivis à travers leur conception :

> « L'analyse doit respecter la double réalité des bâtiments, en tant que structures structurant l'agentivité, mais jamais au-delà de la restructuration potentielle par les agents humains. Les injonctions méthodologiques génériques de Giddens sont néanmoins des guides valables : une analyse institutionnelle des bâtiments en tant que forces structurantes doit se situer à côté de l'analyse de l'interaction stratégique dans laquelle les bâtiments deviennent le centre d'une négociation et d'une interprétation conscientes. […]
> Les bâtiments sont perçus différemment lorsqu'ils sont considérés comme des machines « à traverser ». Les bâtiments sont des artefacts technologiques, des objets matériels fabriqués et des choses physiques construites par l'homme. En les considérant de cette manière, les bâtiments entrent dans le cadre d'une orientation théorique prometteuse développée initialement pour l'étude des machines. L'accent est mis sur les qualités récursives inhérentes aux artefacts technologiques, qui sont à la fois le produit de l'action humaine et une force stable pour structurer l'action sociale. Les bâtiments, comme toute autre machine ou outil, sont à la fois la conséquence et la cause structurelle des pratiques sociales. [ccv]. » (Gieryn, 2002, p.41)

Pour Gieryn, les artefacts ne peuvent être conçus comme la simple matérialisation d'une stratégie discursive aboutie – en l'espèce le bâtiment – les choses n'étant pas la « *réalisation des représentations cognitives des acteurs* » (Gieryn citant Mukerji, p.43).

Gieryn (2002) identifie trois processus via lesquels les artefacts matériels structurent les actions sociales. D'une part, « *la technologie s'insinue dans les objectifs et les projets des agents humains, devenant un 'point de passage obligé'*[ccvi] ». Les humains se doivent de composer avec l'environnement matériel et ses exigences, et peuvent être contraints de « *coopérer avec des machines, de manière contrainte (souvent inconsciemment) pour satisfaire les exigences et les attentes des agents non-humains, afin de pouvoir satisfaire leurs propres désirs et besoins*[ccvii] ». De plus, cette conception est toujours hétérogène dans le sens où elle fait l'objet d'interprétation et de négociations, y compris avec l'environnement matériel pré-existant à l'artefact en train d'être conçu. Le deuxième processus consiste en une stabilisation matérielle des actions sociales dans des artefacts dont la conception occulte les rapports de pouvoir qu'ils incarnent, et qu'ils naturalisent en les escamotant. Les artefacts sont ainsi évalués à l'aune de leur efficacité, de leur coût ou d'une approche esthétique sans que les rapports de pouvoirs structurants qu'ils incarnent ne soient questionnés (Gieryn, 2002, p.44 cite Winner, 2001 qui parle de « somnambulisme technologique »). Les artefacts deviennent alors des « boites noires ». En cela, les travaux de Gieryn font écho à l'approche spatiale en sciences de gestion notamment. Troisièmement, les artefacts une fois stabilisés et naturalisés dans les fonctions qui correspondent à leur mise en récit, rendent leur utilisation alternative difficile – obligeant les humains à « continuer d'agir en conformité avec les exigences des machines – allant jusqu'à en oublier les raisons pour lesquelles les choses ont été conçues et construites de cette façon[ccviii] » (Gieryn, 2002, p.44). Cependant, Gieryn estime que la conception et la planification des choses est toujours débordée par les usages une fois l'artefact mis en service. Il devient en effet l'objet de « *redéfinition, réévaluation ou même de re – (ou dé-construction) plus ou moins créative*[ccix] ». Cette reconfiguration peut être, ajoute

l'auteur, discursive ou matérielle (Gieryn, 2002, p.44), et permet de modérer l'approche par la structuration et la reproduction. Pour l'auteur, il est possible d'analyser des bâtiments « *comme n'importe quel autre artefact – qui devient à la fois la cible des pratiques humaines agentives et leur structure structurantes [sic]*[ccx] ».

L'auteur ajoute que l'importance des bâtiments de recherche dépasse leur capacité à structurer les interactions et les communications entre agents. Au-delà de ces fonctions structurantes concernant les activités, les bâtiments contribuent à incarner les enjeux épistémologiques qui traversent le champ scientifique, comparable au rôle joué par l'atelier dans la production artistique :

> « À la manière de Durkheim, l'espace de recherche reflète les unités d'organisation sociale de la science : les bâtiments donnent une incarnation matérielle – une sorte de réalité institutionnelle – aux disciplines ou aux spécialités, et aux sous-unités telles que les théoriciens ou les expérimentateurs. Comme Durkheim et Mauss ont pu le dire des Wotjobaluk (« cette division [du camp] en régions spatiales est… étroitement liée à l'essence de l'organisation sociale de cette tribu »), Galison peut dire des plans des laboratoires scientifiques : '*nous sommes témoins d'une architecture matérialisée de la connaissance*'. Les laboratoires de chimie ou de physique n'offrent pas seulement des surfaces pour la recherche et l'enseignement ; ils transforment l'abstraction de la "discipline" en quelque chose de plus palpable, de plus stable et de plus durable. [Galison and Thompson, Architecture of Science, 59-77][ccxi]. » (Gieryn, 2002, p.46)

De plus, Gieryn précise que les aménagements des laboratoires reproduisent la division du travail à l'œuvre au sein de l'institution, et en quelque sorte la performe. Enfin, les bâtiments recouvrent également une dimension sémiotique, en ce qu'ils « se comportent comme un système de signes » (« *Les significations culturelles de la "science" découlent en partie de ce que nous lisons dans les laboratoires et autres sites de travail scientifique, tels que les musées, les hôpitaux, les zoos, les jardins botaniques et les bibliothèques*[ccxii]. », Gieryn, 2002, p.47).

D'une manière comparable, l'organisation spatiale des ARS contribue à maintenir les fonctions de production et d'exposition l'une part rapport à l'autre, ce rapport relevant d'une logique de professionnalisation. L'ARS matérialise ainsi les ambiguïtés de ce rapport et joue sur une mise en scène de leur rapprochement pour remplir spatialement la posture avant-gardiste. Bugden rapporte :

> « Au cours de ses 20 années d'activité, RM[81] a articulé des attitudes changeantes à l'égard de l'espace, d'abord pour accueillir diverses tactiques de critique institutionnelle, plus récemment comme un geste contre la ville embourgeoisée. La manière dont les corps, les bureaux et les œuvres d'art habitent ou perturbent l'espace a fait l'objet d'une attention particulière au cours de la période intermédiaire de l'espace, lorsque les membres ont cherché à positionner la physicalité de ces entités dans l'espace en tant qu'acte politique et conceptuel. Au sein de l'assemblage RM, la disposition physique et l'occupation de l'espace ont

81 Un ARS australien faisant partie de l'échantillon du travail de Bugden

> donc joué un rôle important dans la construction d'une constellation spécifique. […]
> L'articulation minutieuse par Spratt des stratégies d'engagement entre l'espace, l'artiste et le public a permis un positionnement distinct et nuancé qui, tout en s'inspirant fortement de modèles internationaux, occupe un domaine unique dans le monde de l'art néo-zélandais. Les membres actuels ont contesté la lecture de leur configuration actuelle comme étant moins politique ou moins réfléchie, arguant que leur objectif restait de résister et de remodeler un récit dominant, mais par le biais d'une approche holistique de la création d'expositions qui situait « l'exposition comme un signet dans une conversation plus large » et « facilitait une conversation entière » (Sanders 2018). Pour les membres actuels, les politiques spatiales ne sont pas aussi importantes que la qualité de la réactivité que les événements on-off leur procurent, permettant à l'organisation de réagir rapidement aux changements politiques ou sociaux '*parce que des choses se produisent et, vous savez, comme, beaucoup d'artistes veulent réagir*' (Afoa 2018), et reflétant leur engagement à observer et à comprendre '*comment le pouvoir se joue*' (Rundle 2017).[ccxiii]. » (Bugden, 2020)

Il est donc possible d'établir le parallèle entre le bâtiment de recherche décrit par Gieryn (2002) et les espaces d'atelier et d'exposition étudiés par Bugden (2020). En effet, le laboratoire comme l'atelier jouent cette double fonction de faire apparaître et disparaître les procédures de conception et de production afin que le résultat de la recherche apparaisse conforme à l'épistémologique de l'art et de la recherche. En cela, le laboratoire et l'atelier peuvent apparaître comme les lieux d'une mise en boite noire de la production scientifique et artistique :

> « D'un côté, les laboratoires expérimentaux sont des lieux ouverts où les phénomènes – cellules, quarks, intelligence – sont rendus visibles, à l'aide de procédures et d'instruments en principe accessibles à tout sceptique. De l'autre, les laboratoires sont des espaces d'exclusion, conçus précisément pour contrôler ou discipliner les phénomènes en les protégeant des intrusions potentiellement destructrices de polluants naturels ou de menaces d'ordre sociales[ccxiv]. » (Gieryn, 2002, p.48)

Les apports de Shapin évoqués plus haut (Shapin 1988, 1991) permettent de préciser que si les laboratoires modernes sont conçus pour garantir une facilité d'accès, cet accès en revanche est réservé à une certaine catégorie de public. En l'espèce il s'agit d'un public composé de « *gentlemen dont les qualités morales sont considérées comme égales à celle des scientifiques et qui peuvent ainsi garantir la fiabilité de la démonstration des expérimentations* » (Gieryn 2002 citant Shapin). Si le laboratoire permet de discipliner et domestiquer la nature sauvage, l'atelier – y compris dans son prolongement via l'espace de production artistique pluri-disciplinaire et multi-site identifié plus haut – permet sinon de domestiquer, au moins de sociabiliser, ou en quelque sorte de mondaniser, l'imagination artistique. Ce mouvement fait écho à la conception du travail tel que Simone Weil la décrit, reprise par Alain Supiot dans ses travaux concernant la notion de travail réellement humain : « *C'est par le travail, écrit-elle,*

que la raison saisit le monde, et s'empare de l'imagination folle. » (voir les cours d'Alain Supiot au Collège de France, 2019a, et Supiot, 2019b).

Le laboratoire et l'atelier matérialisent un cadrage épistémologique qui joue en faveur de la science et de l'art (Gieryn, citant Knorr-Cetina, 2002). Certes, la mise en scène de la production artistique ne fonctionne pas dans une parfaite équivalence avec la démonstration scientifique, en ce que les ressorts de l'authenticité, de la fiabilité, et de la crédibilité diffèrent (Shapin, 2018 ; Wesseling, 2011). Cependant, le parallèle conserve ses fonctions herméneutiques. Il permet en effet de traduire la notion d'espace et de lieu en fonctions infrastructurelles en mobilisant les trois processus de la conception hétérogène, la mis en boite noire et la flexibilité interprétative. Si Gieryn désigne les bâtiments comme des artefacts au sens le plus général et matérialiste du terme, il semble possible d'approfondir la compréhension du rôle des bâtiments et des espaces occupés par les ARS. Parce que ces bâtiments et espaces participent à structurer spatialement leur fonction de production et d'exposition, ils matérialisent la dimension infrastructurelle des ARS. En prenant appui sur les travaux de Gieryn, il apparaît donc possible de mobiliser les processus de conception hétérogène, de mis en boite noire et de flexibilité interprétative pour comprendre comment se construit la dimension infrastructurelle des ARS en tant qu'espaces professionnels artistiques.

Nous proposons de restituer les trois moments identifiés par Gieryn dans l'émergence des laboratoires de biotechnologie de Cornell afin de les mobiliser, dans un second temps, pour la construction d'une méthodologie dédiée à l'analyse des ARS. Gieryn précise à cet égard que la notion de « moment » lui permet de ne pas cadrer l'analyse en différentes phases se juxtaposant de manière linéaire. L'identification de différents moments organisationnels, dont Gieryn nous précise qu'ils peuvent se juxtaposer spatialement, est en enjeu clef pour comprendre la dimension spatiale des ARS (Bugden, 2020 ; Coffield, 2015). Il est en effet nécessaire de prendre en considération à la fois l'occupation de bâtiment de manière temporaire d'une part, et décalée par rapport à leur destination première d'autre part. Ces deux caractéristiques impliquent que les trois moments de spatialisation considérés par Gieryn appliqués aux bâtiments des laboratoires neufs – la conception hétérogène, la boîte noire, et la flexibilité interprétative – puissent s'appliquer également aux bâtiments détournés par les ARS.

5.2.2. LA CONCEPTION HÉTÉROGÈNE

Gieryn analyse la conception du laboratoire stratégique de biotechnologie de Cornell (CBB) comme ayant pour but de produire « une machine pour la fabrication de la biotechonologie », répondant à la question « *quel CBB est le mieux à même de satisfaire les désirs de ceux qui ont leur mot à dire dans sa conception*[ccxv] *?* » Sa matérialisation est le résultat des négociations entre les différentes parties prenantes, mais aussi la matérialisation d'une projection de ce que serait la biotechnologie à Cornell. Gieryn conclut ainsi : « *La conception est une théorie sociale d'une science à venir, restituée architecturalement*[ccxvi] ».

Gieryn mobilise trois concepts dont il affirme les qualités herméneutiques mobilisables pour analyser la dimension relationnelle d'un bâtiment : la conception hétérogène, la boîte noire, et la flexibilité interprétative[ccxvii] (Gieryn, 2002, p.36).

D'une part, la notion de conception désigne à la fois la « *planification des choses matérielles et une forme d'arbitrage vis-à-vis des intérêts sociaux en présence qui peuvent être contradictoires*[ccxviii] » (Gieryn, 2002, p.41). Il en résulte que « le processus de conception est à la fois la représentation d'un artefact sous forme graphique, verbale ou numérique, et l'enrôlement ou la mobilisation des alliés nécessaires pour faire évoluer l'artefact vers une forme matérielle établie. Les intérêts en présence peuvent être contradictoires, et peuvent également concerner les humains comme les non-humains, les machines intègrent, et même les bâtiments. En effet, les bâtiments se composent à la fois d'une traduction matérielle des besoins humains et des exigences matérielles auxquelles les humains se sont confrontés pour être capable de les ériger. Ils constituent ainsi un compromis entre ingénierie sociale et matérielle. Gieryn souligne que ni la dimension sociale – les logiques de pouvoirs, d'intérêt, etc. – ni la dimension matérielle – qui concerne la physicalité, la mécanique, etc. – ne peuvent s'autonomiser l'une de l'autre. Aucune de ces deux dimensions ne peut guider de manière exclusive les processus de conception suivant leur logique interne. D'autre part, les concepteurs d'artefacts matériels conçoivent également des usages, en théorisant les comportements humains et les agencements sociaux (que l'on pense aux silhouettes qui matérialisent ces enquêtes en architecture). Pour exemple, Gieryn montre comment la conception hétérogène est facilitée par une certaine malléabilité, une plasticité du laboratoire au stade de sa conception :

> « C'est maintenant que l'action humaine dans un bâtiment est la plus évidente : les intentions sont traduites en programmes et en esquisses, tandis que des choix significatifs sont négociés. Le bâtiment est littéralement entre les mains des concepteurs, qui doivent le façonner pour en faire un artefact suffisamment approprié pour défendre leurs intérêts. Une tâche est primordiale pour eux tous : donner à leurs divers plans et schémas une existence en brique et en mortier[ccxix]. » (Gieryn, 2002, p.34)

La notion de conception hétérogène de Gieryn permet de prendre en compte la conception originelle du bâtiment, qui n'est pas un support inerte, dans l'organisation d'un ARS. Les ARS, parce qu'ils occupent des bâtiments détournés de leur conception initiale, bénéficient potentiellement d'une plasticité moins importante au moment de la conception des espaces. La force structurante du bâtiment, faible vis-à-vis des forces sociales au stade de la conception nous dit Gieryn, joue au sein des ARS un rôle plus important, et se matérialise à des degrés divers. La conception hétérogène suppose une certaine compréhension de l'hétérogénéité elle-même, une reconnaissance des volontés en présence et des autres conceptions qui contribuent à la conception.

De plus, Gieryn identifie trois fonctionnalités clefs qui ont guidé le moment de la conception d'un bâtiment de recherche. La première fonctionnalité se matérialise par des modules standardisés, configurés pour accueillir les instruments générique de la recherche et garantir leur usage dans de bonnes conditions. Elle correspond à une certaine idée de justice spatiale entre les usagers du laboratoire en fonction de la répartition des espaces spécialisés au profit

de pratiques spécifiques (paillasse) ou plus largement partagé (bureau). Cette standardisation offre également un gain de temps aux architectes (dans la phase de conception, pour arriver au consensus, et par anticipation dans la phase de réalisation). Elle traduit enfin une sobriété financière pour les financeurs. La standardisation autorise des économies d'échelles par les achats groupés au moment de l'installation et dans la perspective de réparation à venir, permettant également de faire des économiques de temps de travail pour les techniciens en charge de la maintenance qui n'ont ainsi pas besoin de se former à l'installation de différents systèmes. La standardisation permet également de justifier d'un ensemble de besoins communs aux scientifiques intégrés aux projets, facilitant ainsi leur coopération au profit de l'université de Cornell. D'un autre côté, elle permet de justifier l'exclusion des scientifiques qui n'ont pas été prévus dans le projet, qui n'ont pas participé à la conception et pour qui les standards retenus correspondent mal à leur besoin. Les standards matérialisent ainsi les limites disciplinaires tacites du bâtiment. La conception du laboratoire matérialise également les éléments de frontières qui séparent la recherche fondamentale de la recherche appliquée, d'une manière assez astucieuse dans le cas du CBB :

> « La répartition hiérarchique par étage du CBB commence à structurer ces nouveaux arrangements en intégrant les préoccupations commerciales dans la biotechnologie de Cornell, tout en les maintenant suffisamment éloignées pour éviter de polluer la recherche pure de la connaissance. Les scientifiques de la faculté de Cornell sont à l'étage, sur les trois niveaux supérieurs ; les installations de recherche et les laboratoires pour les scientifiques industriels invités sont en bas, au premier niveau […][ccxx]. » (Gieryn, 2002, p.59)

Enfin, au cours du processus de conception, les espaces dédiés à l'enseignement sont d'abord considérés puis écartés, le bâtiment étant un espace « pur » de recherche. Les fonctions d'enseignement sont toutefois prises en considération, dans la perspective de la construction d'un nouveau bâtiment indépendant dédié sur le campus. Une manière « d'out-sourcer » l'enseignement, souligne Gieryn.

Ces éléments sont instructifs pour l'analyse des ARS. Dans l'exemple de Gieryn, La standardisation fonctionne comme une sorte de double verrou spatial qui délimite les différentes communautés intégrées ou exclus des usages du bâtiment, en empêchant ou au contraire en autorisant ces communautés à considérer le laboratoire comme une ressource potentielle. Les ARS sont également concernés par la gestion des standards spatiaux et d'aménagement liés aux disciplines artistiques, du point de vue de leur mode de production, mais aussi en ce qui concerne les codes de leur exposition qui matérialisent les codes du monde de l'art.

Deux questions de recherche, dont l'une spécifique aux ARS, émergent en mobilisant la notion de conception hétérogène pour éclairer leur conception : Comment la professionnalisation de l'infrastructure est-elle organisée spatialement ? Comment les standards des mondes de l'art sont-ils mobilisés spatialement pour organiser collectivement un ARS comme infrastructure partagée ?

5.2.3. LA MISE EN RÉCIT

Lorsque la procédure de conception aboutit, les rapports sociaux se stabilisent, tandis que les processus de négociation et d'arbitrage sont confinés dans la boite noire de la conception :

> « La « boîte noire » qui en résulte stabilise un artefact matériel et les relations sociales désormais intégrées à sa conception. Une fois scellées, les machines sont capables d'orienter l'action sociale d'une manière qui n'est pas toujours comprise par les acteurs ou qui ne correspond pas nécessairement à leurs intérêts ou à leurs valeurs. En mettant de côté les questions philosophiques sur l'intentionnalité et la sensibilité, les constructivistes attribuent aux machines des pouvoirs agentifs qui ne peuvent être réduits ou expliqués par l'action humaine[ccxxi]. » (Gieryn, 2002, p.43)

Poursuivons avec le CBB et les travaux de Gieryn. La forme spatiale du bâtiment s'obture graduellement à mesure que s'établissent des arbitrages. Les conceptions théoriques et abstraites se matérialisent sous une forme sédimentée à partir de la construction du bâtiment. Les processus de conception hétérogène se transforment progressivement en boite noire du laboratoire, stabilisé dans le bâtiment, à partir d'une mise en récit de ce qu'il incarne. À partir de ce moment, la dimension physique du bâtiment domine la structuration socio-spatiale du lieu, d'autant plus qu'elle devient invisible :

> « Le moment de la négociation et du choix était passé : si le bâtiment était autrefois entre les mains de ses concepteurs qui pouvaient le plier et le modeler dans la mesure où leurs compétences rhétoriques et les réalités physiques le permettaient, ce sont maintenant eux qui sont entre les mains du bâtiment, pliés et modelés pour répondre à ses exigences. Le bâtiment stabilise la vision des concepteurs de la biotechnologie, car il structure (fixe, routinise) les pratiques sociales qui seront les marqueurs de cette nouvelle science. Les décisions d'inclusion et d'exclusion, par exemple, sont désormais prises par le biais de l'attribution de la superficie et de la distribution des clés : la structure sociale de la biotechnologie de Cornell est incarnée par le bâtiment.
>
> Maintenant que le CBB a pris sa forme matérielle sédimentée, comment apporte-t-il une stabilité à la structure sociale émergente de la biotechnologie – cette science dans une nouvelle clé ? Les bâtiments structurent les relations sociales en dissimulant l'arbitraire de leur conception. Les relations politiques qui constituent le processus de conception – les intérêts, le pouvoir, les périmètres de légitimité, les mécènes et les objectifs qui en sont venus à définir la biotechnologie – ont été gravées sur les murs, les portes et les battants du CBB, où elles disparaissent. Les possibilités autrefois imaginées sont exclues par le caractère donné, l'apparente inévitabilité du plan qui a effectivement été construit. Les bâtiments structurent les relations sociales en rendant difficile la conception d'autres arrangements d'espaces architecturaux – qui sont en même temps des relations sociales. La biotechnologie est devenue ce pour quoi le CBB a été construit, enfermée dans une peau d'un blanc étincelant[ccxxii]. » (Gieryn, 2002, p.60)

L'analyse de Gieryn sur ce point rencontre aisément la définition que Star propose de donner à la notion d'infrastructure : invisible sauf lorsque son utilisation devient problématique, matérialisant un récit dominant, reproduisant la division du travail du champ auquel elle appartient. En même temps, l'infrastructure qu'est le bâtiment fourmille de contradictions et de paradoxes, dont l'existence est souvent tacite, souligne Star (1999). En imprimant des routines physiques, le bâtiment escamote sa dimension contingente et agit sur les corps pour imposer l'évidence d'une biotechnologie sous cette forme, sous ce régime de réalité :

> « La biotechnologie est devenue plus réelle avec l'existence d'espaces difficilement modifiables conçus et construits pour accueillir des scientifiques industriels en visite ou des techniciens d'entreprises de biotechnologie en phase de démarrage […] Alors que diverses personnes entrent dans le CBB ou n'en approchent jamais, elles évoquent rarement comment il aurait pu en être autrement (plans non matérialisés pour la biotechnologie, et pour un bâtiment, laissés à la porte de la salle de conception).[ccxxiii] » (Gieryn, 2002, p.61)

En ce sens, pour Gieryn, le bâtiment « met en place » les relations sociales, d'une manière qui devient inconsciente avec les routines spatiales qui les matérialisent.

De plus, les discours d'appropriation des usagers participent également à masquer la dimension contingente du bâtiment, les autres possibles qui sont hérités de sa conception, et qui co-existent avec sa matérialisation. Gieryn note trois stratégies discursives d'appropriation :

> – La négation du rôle prééminent de ce bâtiment en particulier, en le décrivant comme un standard relevant de l'évidence sans incidence particulière sur la recherche (« *Un laboratoire est un laboratoire est un laboratoire… quelle que soit la manière dont ils sont conçus, les bâtiments ne sont que des lieux où sont rassemblés les personnes, les idées et les équipements qui constituent l'essence même de la science*[ccxxiv] », idem, p.61) ;
> – en insistant sur son efficacité à servir des objectifs individuels, ce qui témoigne de son utilité générale hors de toute considération sociale (« ç*a fonctionne ou ça ne fonctionne pas*[ccxxv] », idem, p.62) ;
> – en insistant sur sa dimension esthétique, qui procure un certain plaisir dans l'usage et contribue à masquer le fait que le bâtiment aurait pu être conçu et construit autrement (« *Vous vous sentez juste bien en travaillant dans ce genre d'environnement*[ccxxvi] », idem, p.62)

La littérature qui restitue les témoignages des processus d'aménagement spatiaux des ARS résonnent avec ces analyses. De nombreux exemples incarnent cette mise en boite noire d'un ARS autour d'un récit collectif qui participe à acter sa dimension infrastructurelle. Ces témoignages insistent sur la robustesse de l'installation spatiale, la présence importante d'équipements utiles aux artistes, et l'ambiance particulière qu'ils incarnent, parmi d'autres stratégies possibles (Bugden, 2020 ; Offroy et al, 2017). C'est ainsi que cette mise en boite se manifeste notamment dans la valorisation des ARS comme réponse à un besoin professionnel que certains considèrent comme opportuniste (Sharon, 1979 ; Nairne, 1996 notamment), et d'autre pragmatique (Sharelle, 2006).

Une sous-questions de recherche peut être formulée pour interroger la mise en récit des ARS : Comment le *commoning* organise-t-il la diversité des pratiques professionnelles au sein de l'infrastructure en l'intégrant dans une mise en récit collective ?

5.2.4. LA FLEXIBILITÉ INTERPRÉTATIVE

Gieryn insiste sur les recompositions spatiales qui déjouent toujours la planification des designers, des architectes et des aménageurs. Ces recompositions spatiales peuvent tout autant concerner des stratégies discursives que des recompositions matérielles. Elles émergent de la flexibilité interprétative qui maintient une compréhension plurielle, non figée et éventuellement conflictuelle des artefacts, des bâtiments, et des infrastructures, en fonction des personnes et des rapports sociaux qu'elles entretiennent avec ces espaces ou ces objets, et avec les autres personnes qui y sont liées. Gieryn dispose la définition suivante de la flexibilité interprétative :

> « Le concept de 'flexibilité interprétative' traduit l'idée que la signification d'un artefact existant est contingente et variable, jamais entièrement déterminée par l'intention des concepteurs ou par les exigences techniques ou les capacités de la machine elle-même. […] Dans [certains] cas, une boîte noire est ouverte et l'artefact est matériellement refait – ou détruit, voire abandonné au rebut. Ce type de reconfiguration est hétérogène dans la mesure où l'artefact est défait à la fois matériellement et socialement : les fils sont déconnectés et réacheminés dans de nouveaux circuits, tout comme les réseaux d'individus, de groupes et d'organisations humains liés entre eux pour soutenir la forme originale sont également coupés[ccxxvii]. » (Gieryn, 2002, p.44)

Gieryn prend l'exemple des espaces de laboratoire dédiés à l'accueil de scientifiques salariés d'entreprise dans le bâtiment de biotechnologie qui se sont avérés être mal configurés, révélant la distance dans les pratiques entre recherche fondamentale et recherche appliquée. Ce désajustement percute le récit des années 80 d'une proximité absolue, autorisant les entreprises à installer leur salarié dans ce type d'espace partenarial dans l'espoir d'accélérer le passage des connaissances à leur application concrète. De même, les fonctions d'enseignement, écartées lors de la conception, ont été ré-intégrées à l'usage. Le périmètre des usages professionnels s'en trouve à la fois élargi et modifié. La professionnalisation du bâtiment à travers sa spécialisation matérielle et technique a été renégociée. Dans son récit, il relate la volonté des usagers de partager ces usages comme des connaissances nouvelles à intégrer à l'interprétation du bâtiment, à sa mise en récit – comme pour corriger ou réparer la description et l'analyse qui en sont faits. Gieryn conclut ainsi que la conception matérialisée du bâtiment co-existe avec des interprétations spatiales plurielles. Celles-ci se matérialisent par des usages qui la débordent.

À partir de la notion de flexibilité interprétative, une dernière question émerge concernant l'organisation spatiale des ARS : Comment la flexibilité interprétative de l'espace contribue-t-elle à la diversité des pratiques de *commoning* au sein de l'ARS, au profit d'une professionnalisation de l'infrastructure ?

Les apports théoriques de Gieyrin appliqués aux ARS révèlent la nature négociée de l'infrastructure dans sa dimension spatiale. Cet apport théorique permet de préciser la question de recherche : comment les ARS mobilisent la conception hétérogène, la mise en récit qui occulte cette hétérogénéité, et la flexibilité interprétative pour établir, entretenir et éventuellement réparer l'infrastructure comme espace de professionnalisation ?

Apparaissent dans le récit de Gieryn des communautés d'usages qui entretiennent des rapports d'usage à l'espace, qui sont reliés à diverses interprétations de ce qu'est le lieu, un bâtiment de recherche en biotechnologie. Aussi, pour approfondir l'analyse des ARS en tant qu'infrastructures de professionnalisation alternative, il est utile d'analyser les communautés d'usage qui y travaillent, et d'éclairer la matérialisation des pratiques professionnelles artistiques dans le lieu.

* * *

La littérature fait apparaître des logiques socio-spatiales qui président à l'émergence des ARS en tant qu'infrastructures professionnelles alternatives. La littérature anglo-saxonne situe la dimension alternative des ARS dans leur fonction d'exposition, tout en soulignant que l'organisation d'espace de production occupe une place de plus en plus importante en leur sein. Les lieux intermédiaires et indépendants, qui situaient leur dimension alternative dans une relation aux amateurs et à l'espace public, urbain en particulier (Henry 2014, Offroy 2019), ainsi que dans la revendication d'une « autre économie des arts et de la culture » (Colin et Gautier, 2008) tendent également à se revendiquer plus clairement comme des espaces de production (Henry 2014a, 2014b).

Ces lieux émergent dans le contexte particulier d'un processus d'urbanisation contemporain caractérisé par l'accélération des logiques de planification et de densification (Lefebvre, 1974 ; Gieryn, 2000 ; Prieur, 2015). Les « professionnels du lieu » (« place-professionnal », Gieryn, 2000) que sont les experts de la planification dessinent et déterminent la dynamique d'urbanisation (urbanistes et planificateurs de l'espace, les architectes des bâtiments, des paysages et d'intérieur, les cartographes, des chargés de la préservation du patrimoine…). Ils sont les intermédiaires médiateurs se situent entre d'une part les pouvoirs économiques, politiques, et toute autre force mobilisée pour contribuer à la dynamique d'urbanisation :

> « Les intérêts et les intentions des différents clients sont filtrés via une profession, une culture et une discipline de la conception […] C'est à la fois la création d'un lieu et la négociation, la traduction et l'alignement d'intérêts politiques et économiques, de compétences et d'impératifs techniques, de jugements esthétiques et d'avenirs sociaux (Stieber 1998). Les lieux finis que nous voyons, habitons, visitons et subissons sont autant la conséquence des décisions prises par les professionnels du lieu que des souhaits des clients dont ils dépendent pour leur vie[ccxxviii]. » (Gieryn, 2000, p. 470)

La planification des usages par les experts *via* notamment des appels à manifestation d'intérêt, incarnent une conception « clef en main » de l'urbanisation dans lequel la concertation est subordonnée à l'expertise des urbanistes (Gonon, 2017 ; Behar et al., 2018). Cela constitue une contrainte forte pour l'ensemble des personnes et des organisations qui dépendent de

l'environnement urbain, en l'absence d'une prise en compte des besoins et des aspirations diverses en présence, dans le temps long. Comme d'autres organisations, les *artist-run spaces* font face à ces contraintes spatiales. Ces dernières années témoignent notamment d'un déplacement des occupations de « friches » depuis les anciennes usines de production vers des bâtiments de bureaux, ou des super-marchés, d'anciens magasins industriel, etc. De plus, les métropoles sont marquées par une forte tension du marché. La gentrification, qui caractérise le tournant néolibéral du développement urbain (Harvey, 1985, 1989, 2003, 2006, Evans 2009), vise notamment les espaces de production artistiques et culturels. Les lieux culturels ayant pour modèle la réaffectation de bâtiments en infrastructures culturelles font face aux enjeux de concurrence spatiale. Cette mise en concurrence est le fait d'un renouvellement urbain, qui complique l'accès à des bâtiments désaffectés à occuper. Le développement de notions telles que la ville créative et ou les quartiers créatifs, produisent des effets de recadrage sur ces initiatives (Pattaroni, 2020). Les ARS qui trouvaient à se loger dans les espaces désindustrialisés, peinent à obtenir une place à mesure que le tissu urbain se densifie.

Paradoxalement, l'économie créative est apparue entre « modèle économique et utopie urbaine » (Liefooghe, 2010, p.34), comme une théorie crédible pour organiser cette économie mondiale urbanisée. Son point de gravité se situe autour d'une idée de concurrence entre les métropoles comme centres névralgiques de l'économie, qui appelle à une stratégie de distinction des produits par des effets de customisation. La question culturelle s'urbanise et se territorialise (Ambrosino & Guillon, 2010). Sechi (2016) souligne également que « l*e discours sur la ville créative est mobilisé pour légitimer un ensemble d'actions de politique économique qui cachent l'application de schémas de développement mainstreams »*, dont l'auteur précise qu'il renvoie « *à des finalités autres, parmi lesquelles la dynamisation du secteur immobilier, l'attractivité, la compétitivité, l'internationalisation »*. Evans (2009) distingue également dans l'émergence de ces quartiers une dynamique prescriptive (à l'initiative des politiques publiques de développement économique) et l'autre opportuniste, parfois oppositionnelle, à l'initiative de groupes locaux (collectifs d'artistes, designers et petits entrepreneurs). L'auteur souligne que si cette organisation en quartier a permis à certaines villes ou agglomérations de maintenir des activités économiques locales face à la fragmentation des chaînes de production post-fordistes (2009), elle se traduit dans les métropoles par des processus de gentrification.

Dans ce contexte, la revendication d'une dimension alternative dans l'organisation d'une infrastructure de production s'avère délicate. Les liens entre le monde de l'art et les développements d'une forme néolibérale du capitalisme urbanisé ont fait l'objet d'une épaisse littérature, dont la ville créative est un des aboutissements. Ce nouvel esprit du capitalisme ne semble pas laisser de marge tant sa capacité de récupération semble implacable (Boltanski & Chiapello, 1999).

Pourtant, pour prolonger les réflexions de Sholette (2006, 2010), la « matière noire » que constitue la dimension alternative des ARS appelle à un constat plus nuancé. Les pratiques alternatives d'exposition des années 60 et 70 ont pu donner lieu à certains modes d'archivage, en particulier lorsque technique de reproduction et de communication ont favorisé l'édition de documents témoins, complétés des témoignages de participant·e·s. En revanche, les pratiques collectives qui concernent l'organisation des fonctions infrastructurelles de production sont relativement peu renseignées, et se concentrent généralement sur les enjeux de gouvernance.

Identifier finement la diversité des pratiques de *commoning* au sein d'une infrastructure professionnelle alternative permettrait de mieux comprendre comment les ARS constituent, matériellement, une alternative qui se loge dans les « craquelures et les crevasses » de la ville créative (Nairne, 1996).

CONCLUSION

Les ARS constituent des espaces permettant d'articuler les fonctions de production et d'exposition. Ils sont une médiation matérielle des fonctions d'infrastructure culturelle. Ils contribuent à reconfigurer le triptyque art-artiste-atelier, en valorisant la recherche et l'expérimentation plastique, matérielle. L'espace alternatif organisé par l'ARS constitue un élément central de la professionnalité revendiquée par les participants, au croisement du laboratoire et la scène.

De plus, les ARS, en autorisant des formes de production et d'exposition qui rompent avec les références stabilisées et normative des mondes de l'art, participent à étendre le périmètre des espaces artistiques hors du champ des infrastructures traditionnelles, en mobilisant des espaces capables de « faire office » d'atelier de production, de répétition, de scène, de salle de projection, etc. Les ARS renouvellent les espaces de recherche et d'expérimentation artistique en affirmant la reconnaissance d'un nouveau type d'espace : laboratoire de recherche artistique multi-sites. L'authenticité des œuvres s'appuyant traditionnellement en partie sur la provenance d'un atelier artistique standardisé s'en trouve bousculé.

L'organisation collective et auto-gestionnaire caractérise les ARS en tant qu'infrastructure alternative. Les ARS tentent ainsi de proposer une diversité de réponses aux besoins des jeunes artistes, réponses qui s'incarnent spatialement dans l'organisation du lieu caractérisé par la plasticité de son aménagement. En cela, au-delà de la logique d'espace oppositionnel vis-à-vis de l'institution et du marché, les ARS constituent des espaces d'organisation d'une professionnalisation alternative.

Les travaux de Gieryn (2002) en particulier permettent d'éclairer les pratiques de *commoning* au sein des ARS en tant qu'infrastructure de professionnalisation en mobilisant trois notions : la conception hétérogène de l'espace (qui correspond à la planification des fonctions dans l'espace *via* une série d'aménagements) ; la mise en boite qui correspond à une mise en récit contenant une stratégie discursive permettant de légitimer les choix d'aménagement ; et enfin la flexibilité interprétative qui explique la persistance d'une diversité d'interprétations et d'usages de l'espace, incluant des usages déviants ou contredisant les deux phases précédentes.

L'étude empirique est consacrée à l'analyse spatiale de la dynamique de *commoning* au sein d'un ARS. Elle va nous permettre d'identifier la diversité des fonctions propres à l'infrastructure de l'ARS, y compris dans leur dimension contradictoire (l'*uncommoning*).

CONCLUSION DES CHAPITRES THÉORIQUES

La théorie des communs permet de considérer la ressource comme le produit d'une construction sociale. Le triptyque contenus / artefacts / infrastructures (Hess & Ostrom, 2001) permet d'analyser les rapports de production tels qu'ils s'organisent au sein de l'infrastructure. Le cas des communautés d'artistes qui gèrent collectivement une infrastructure dans une logique de professionnalisation a peu fait l'objet d'un éclairage théorique, y compris du point de vue des communs culturels.

La littérature sur les communs culturels s'est concentrée sur les infrastructures qui gèrent essentiellement les contenus informatisés. Certain·e·s auteur·ice·s considèrent ainsi l'émergence des communs culturels à l'aune de la constitution des *creative commons* (Pélissier, 2017). Leur mise en œuvre a largement ouvert aux pratiques en amateur à partir d'une critique de l'extension de la propriété intellectuelle dans le second mouvement des enclosures (Boyle, 2003). Par un autre angle, la littérature sur les communs culturels s'est penchée sur la gestion des œuvres conçues comme des stocks, considérant les contributions des artistes comme des flux à même d'entretenir ce stock (Betacchini et al, 2012).

Or, les espaces artistiques gérés collectivement et de manière professionnelle peuvent également être analysés comme des communs. Les rapports de production qui s'y organisent peuvent être saisis à travers les dynamiques organisationnelles du *commoning*, qui permet de distinguer l'organisation des rapports de production « en commun », « du commun », et « pour le commun » (Fournier, 2013). Il semble possible de mobiliser ce triptyque pour analyser les lieux culturels autogérés par les artistes afin de renseigner les pratiques sociales qui les caractérisent en tant qu'infrastructure culturelle. La notion d'*uncommoning* (Blaser & de la Cadena, 2017) permet, de surcroît, de prendre en compte la diversité des pratiques, y compris dans leur dimension divergente vis-à-vis des règles de gouvernance établies, mais qui contribuent toutefois aux objectifs démocratiques et égalitaires des communs.

Le tournant spatial en théorie des organisations propose une approche relationnelle de l'espace qui permet de comprendre comment la diversité des dynamiques de *commoning* est spatialisée. L'étude de la socio-matérialité des organisations, qui comporte une dimension instrumentale (la performance), esthétique (l'expérience sensorielle) et symbolique (les significations) des artefacts et des espaces (Royer, 2020), permet d'enrichir la compréhension de la configuration des organisations (Lauriol et al., 2008). L'espace comporte également une part d'indétermination qui échappe à la planification. En effet, le « hasard de l'espace » et la dynamique de coprésence (Massey, 2005) se manifestent à partir de la multiplicité des trajectoires des entités humaines (individuelles et collectives) et non humaines en présence. Cette approche processuelle matérialiste implique une négociation entre les personnes qui partagent un espace, et a fortiori un lieu, cette négociation affirmant la possibilité toujours présente d'évolutions organisationnelles.

Dans la perspective de l'étude d'un lieu professionnel géré collectivement par des artistes, il est nécessaire de comprendre comment l'atelier d'artiste organise la professionnalisation de manière spatialisée. Cela permet d'interroger la façon dont le *commoning* organise les dynamiques d'ouverture et de fermeture de l'espace, et compose avec la dynamique de

coprésence au sein de l'infrastructure. Cette approche doit permettre de saisir comment l'organisation spatiale de l'infrastructure est cadrée par la logique de professionnalisation.

Les *studio studies* mobilisent l'approche spatiale pour renseigner les rapports de professionnalisation tels qu'ils sont médiés par l'atelier d'artiste en tant qu'espace spécifique. Le triptyque artiste-œuvre-atelier se situe au cœur de la professionnalisation artistique. L'atelier est revendiqué en tant qu'espace artistique opérant une double fonction de production et d'exposition de l'art. Dans cet espace s'établit un rapport dialectique entre l'exposition et la dissimulation des usages, l'organisation d'évènements, et la mise en scène d'artefacts. C'est notamment à travers cette tension que l'atelier participe à la professionnalisation du champ artistique.

L'atelier reconnu comme espace artistique en soi est approprié en Europe, à partir des années 1970, par des communautés d'artistes qui revendiquent l'usage et la gestion autonome de lieux intermédiaires et indépendants. Elles mobilisent des bâtiments à l'abandon, en particulier dans les anciens quartiers industriels urbains, pour organiser des espaces de création artistique et d'exposition ouverts aux pratiques en professionnel et en amateur. La tradition anglo-saxonne a mis en avant les *artist-run spaces* en tant qu'espaces d'exposition auto-gérés à l'usage des artistes. Ces espaces autorisent également des formes de production artistique, individuelle ou collective, organisée ponctuellement dans cet espace. Ce qui réunie ces mouvements est la volonté des artistes de maîtriser des espaces de production et d'exposition qui leur soit propre.

La communauté tâche d'organiser un usage de suffisamment longue durée pour permettre l'installation des moyens matériels spécialisés en lien avec la production et l'exposition artistique. La dimension collective de l'organisation implique de passer de la gestion de l'atelier individuel à celle d'un bâtiment. Le bâtiment est aménagé en tant que soutien au besoin de production et d'exposition des artistes résident·e·s, qui déterminent entre pairs les usages possibles de l'infrastructure. Les pratiques individuelles et collectives sont au cœur de la professionnalisation des artistes qui y prennent part. L'infrastructure autorise ainsi une diversité de pratique d'expérimentation, et de modalités d'exposition. Le bâtiment est constitué comme une ressource gérée collectivement qui peut être qualifiée de commun d'infrastructure.

Il s'agit de rapprocher la littérature des communs des *studio studies* pour éclairer l'organisation des *artist-run spaces*. L'approche spatiale développée en théorie des organisations doit permettre de comprendre comment le *commoning* peut permettre de faire émerger une infrastructure de professionnalisation artistique. La dynamique de *commoning*, est abordée en tant que processus organisant et spatialisé de la professionnalisation artistique. L'approche par les communs permet de penser l'infrastructure comme un espace autorisant une diversité de droits d'usage et de pratiques, négociés au sein de la gouvernance, et qui peut inclure une dynamique d'*uncommoning* intégrant des pratiques divergentes vis-à-vis des règles de gouvernance établies. Une approche spatiale du *commoning*, au-delà des règles gouvernance, doit ainsi permettre d'éclairer la gestion collective autorisée par la flexibilité interprétative de l'infrastructure pratiquée par les artistes.

La compréhension des enjeux d'organisation collective de l'espace en tant qu'infrastructure d'expérimentation et d'exposition que constituent les ARS appelle la question de recherche

suivante : comment le *commoning* permet-il de faire émerger une infrastructure en tant qu'espace ressource partagé par des artistes professionnels ?

Renseigner la diversité des pratiques de *commoning* doit permettre de mieux comprendre la gestion de l'infrastructure qui constitue la principale ressource de l'ASR. Un lien étroit relie les pratiques d'atelier à la professionnalisation des artistes. La documentation des dynamiques de *commoning* au sein d'une infrastructure artistique doit donc également permettre de renseigner l'émergence d'une professionnalisation partagée qui se joue dans l'organisation collective des usages.

Question de recherche principale et sous-questions

	Comment le *commoning* peut-il de faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ?
Organisation spatiale de l'infrastructure et conception hétérogène de l'espace	Comment la professionnalisation de l'infrastructure est-elle organisée spatialement ?
***Commoning d*e professionnalisation et mise en récit de l'infrastructure**	Comment le *commoning* organise-t-il l'infrastructure à travers une mise en récit collective ?
***Commoning* de professionnalisation et flexibilité interprétative de l'infrastructure**	Comment la flexibilité interprétative de l'espace contribue-t-elle à la diversité des pratiques de *commoning* au sein de l'ARS, au profit d'une professionnalisation de l'infrastructure ?

PARTIE II – ANALYSE INTERPRÉTATIVE DU CAS D'UN *ARTIST-RUN SPACE*

CHAPITRE VI – DÉMARCHE DE RECHERCHE

6.1 POSITIONNEMENT ÉPISTÉMOLOGIQUE DE LA RECHERCHE

6.1.1. UN PARADIGME ÉPISTÉMOLOGIQUE CONSTRUCTIVISTE

La démarche de cette recherche se situe dans un paradigme épistémologique constructiviste, non-essentialiste, considérant la gestion comme un « processus de construction humaine et sociale à interpréter » (Allard-Poesi & Perret, 2014, p.22). Florence Allard-Poesi & Véronique Perret (2014) précisent que l'ontologie non essentialiste à laquelle l'épistémologie constructiviste se rallie, « *amène à considérer que la réalité est irrémédiablement dépendante des contingences qui président aux modalités de son existence* » ; se référant à Passeron (1991) pour souligner sa dimension historiquement construite, et à Lyotard pour sa dimension symbolique, intentionnelle et signifiante (p.25). Cette triple dimension symbolique, intentionnelle et signifiante renvoie explicitement, dans les travaux de Lytoard cité par Allard-Poesi & Perret et plus largement, au « grand partage » entre nature et culture, qui structure le champ des sciences sociales vis-à-vis des sciences du vivant. Ce paradigme épistémologique affirme également le lien essentiel qui unit le chercheur et son objet, exigeant de reconnaître la dimension située de la connaissance produite. Aussi, dans ce chapitre, je m'exprimerai à la première personne afin d'expliciter la manière dont j'ai intégré une inter-subjectivité commune avec les acteurs, susceptible d'autoriser une crédibilité et une fiabilité des connaissances produites, mais aussi les limites des résultats de cette recherche.

La mobilisation d'un cadre épistémologique affirmant un référentiel des sciences sociales correspond au cheminement théorique qui a prévalu dans mon parcours académique initial, en sociologie politique notamment. J'ai taché d'enrichir celui-ci dans le parcours de la thèse en m'attelant à des lectures élargies sur les enjeux épistémologiques des sciences sociales, parmi lesquelles les travaux de George Guille-Escuret (1994, 200, 2003, 2004, 2008), ont constitué l'un des passages les plus importants.

En particulier, la somme théorique critique que constitue *Le décalage humain : Le fait social dans l'évolution* (1994) a informé les enjeux éthiques qui ont surgi dans mon parcours académique et professionnel quant à l'autonomie des sciences sociales. En effet, l'ancrage thématique, sectoriel et professionnel de mes travaux dans le champ des arts et de la culture a impliqué une confrontation régulière avec des approches « biologisantes » ou « psychologisantes » comme fond théorique pour expliquer les phénomènes de création artistique et relations esthétiques. À maintes reprises, « l'artiste » est associé au « talent », présenté diversement comme une boite noire inaccessible à l'explication sociologique, et plus largement aux sciences sociales. Au moins deux figures d'autorité incarnent cet ancrage théorique : Pierre-Michel Menger, professeur titulaire de la Chaire Sociologie du travail créateur au Collège de France ; et Richard Florida, professeur en études urbaines à Rotman School of Management de l'Université de Toronto et « Distinguished Fellow » de la School of Professional Studies de l'Université de New York. A cela s'ajoutent les travaux de Jean-Marie

Schaeffer, Directeur d'études de l'EHESS au sein de la Chaire Création artistique et relation esthétique. Ses travaux postulent (voir notamment Schaeffer, 2007), au nom du dépassement du dualisme ontologique occidentale, une nécessaire plongée explicative dans les neurosciences qui nous guide habilement vers des conclusions sociobiologiques à partir d'un rapprochement de la phénoménologie avec les neurosciences. L'objet n'est pas ici d'entrer avec arrogance dans une critique académique de professeurs aussi éminents, mais de reconnaître le désaccord intellectuel et politique que leurs travaux ont fait naître dans mon parcours en constatant que le fonds anthropologique qu'ils mobilisent rend disponible une forme de hiérarchie sociale naturalisée par la voie biologique ou psychologique (entre les personnes pourvues ou dépourvues de talent), trouvant son explication *in fine* en dehors des sciences sociales.

Les travaux de George Guille-Escuret ont constitué à cet égard un secours indispensable pour situer ma réflexion depuis une solide affirmation de l'irréductibilité du fait social (et par là-même la spécificité de l'ensemble sociologique du point de vue de son objet et de sa méthode vis-à-vis de la biologie et de la psychologie). Je mobilise ici les efforts pédagogiques et de synthèse que l'auteur à mis à disposition dans son ouvrage en restituant trois des thèses épistémologiques auxquelles je me suis arrimée :

> « n°16. L'irréductibilité du fait social ne peut être une « clef » de l'anthropologie que si le social s'avère autre chose qu'une plate « synthèse » (au sens usuel d'un mélange) du biologique et du psychologique, où le biologique serait la « thèse » et le psychologique « l'antithèse ». Le social, en effet, peut fort bien être un phénomène irréductible sans que la sociologie soit un savoir irréductible : si la société se résume à une « synthèse bio/psycho », il reviendra au dialogue entre les biologistes et les psychologues d'établir les conditions essentielles permettant une décision rigoureuse de ses traits. Dans le cas contraire, il faut faire apparaître dans le fait social une caractéristique essentiellement différente d'une relation bio/psycho ».
>
> « n°18. La puissance de l'inspiration réductionniste et sa facilité à revenir sur la scène après tous les démentis qui lui sont infligés vient de la liberté qui lui est laissée de confondre trois types de continuités en une seule : une réfutation rigoureuse ne pouvant agir que sur une réduction à la fois, la solidarité des deux autres maintient la vraisemblance de celle qui a été meurtrie. Ces trois continuités, classiquement interrogées dans une perspective évolutive, correspondent aux trois côtés du triangle bio/psycho/socio : de l'animal à l'humain (bio/psycho) ; du psychisme à la culture (psycho/socio) ; des sociétés animales aux sociétés humaines (bio/socio). La conception d'une continuité sur chacun de ces trois axes n'implique pas le réductionnisme : celui-ci n'est autre que leur amalgame.
>
> n°40. L'évolution biologique du technique et celle du langage ont amené les extensions de leurs domaines d'influence respectifs et, de là, un chevauchement de plus en plus considérable de ceux-ci. La technique s'est impliquée dans le langage et inversement : une interdépendance s'est ainsi installée entre leurs transformations qui a mis fin à l'omnipotence du biologique sur le développement des techniques (qui résulte désormais aussi des relations avec le langage) et sur le développement du langage (qui résulte désormais aussi des relations avec les

> techniques). Cet axe d'interaction autonome engendre des évolutions extra-biologiques non seulement sur les techniques et le langage, mais aussi sur une multitude croissante de phénomènes relevant de plus en plus nettement à la fois de celles-là et de celui-ci (par exemple, l'art) : c'est l'irréductibilité du fait social. La « mémoire extérieure » de l'homme n'est donc pas exclusivement dans le langage, comme l'anthropologie du XXe siècle l'a volontiers déclaré. Elle n'est pas non plus exclusivement dans la technique. Le rapport technique/langage est cette « mémoire ». » (n°16, 18 et 40, Guille-Escuret 1994, p.15-16 ; p.20)

C'est avec ces travaux que j'ai tenté de cheminer au sein des sciences sociales depuis les sciences de gestion, en tenant compte d'un positionnement épistémologique non réductionniste.

Ces bornes épistémologiques ont du même coup facilité l'appréhension du tournant théorique des communs, depuis une conception naturaliste de la notion de ressource, vers une conception constructiviste. Comment prendre pleinement en compte cette conception constructiviste et processuelle de la ressource sans nier la matérialité des ressources ? Guille-Escuret interroge la place de la technique dans le champ des sciences humaines, constituées du fait biologique, du fait linguistique, et du fait technologique. (Guille-Escuret, 2004 ; Anichini et al, 2017). L'auteur souligne la place spécifique de la technique dans ce triptyque, et l'enjeu épistémologique que cette place affirme, « *la question ne se limite pas à une vision purement psychologique de la cognition : la formation de la société humaine est étroitement concernée* ». En proposant de dépasser les approches post-modernistes et cognitivistes, et il affirme une définition de la technique comme « fait brut » en tant que processus social qu'il s'agit d'interpréter : « *Les techniques sont des actes groupés en vue d'un produit. Pas plus. L'efficacité matérielle, la dimension traditionnelle et le caractère intentionnel y sont des variables : elles entrent ou non dans sa composition et, quand elles le font, c'est selon une multitude de modalités qu'il importe de décrire convenablement* ». L'auteur précise ainsi : « *un procès économique, une croyance religieuse, un agencement politique incorporent pour leur part une combinaison variable de déterminants vitaux, de gestes et de paroles : ce sont toujours des constructions composites, autant pour l'individu qui les met en pratique que pour celui qui les regarde à distance (sans négliger, bien entendu, le fait que l'un et l'autre les assemblent rarement de la même façon)* » (Guille-Escuret, 2004, p.2).

Au sein de ce processus composite, qui réunit le geste et la parole, se situe la dimension collective de la cognition et de la construction du sens (Allard, 2005). L'approche interprétativiste et compréhensive permet de prendre en compte ces dimensions, en cherchant « *en priorité à comprendre le sens plutôt qu'à expliquer la fréquence et à saisir comment le sens se construit dans et par les interactions, les pratiques et les discours* » (Allard-Poesi & Perret, 2014, p.17).

C'est donc dans une approche interprétativiste que se situe la présente recherche, considérant la gestion en tant que processus social comme étant issue d'une intentionnalité, porteur de sens et d'une symbolique qu'il s'agit d'interpréter et de comprendre en s'appuyant sur une « description dense » (Geertz, 1973). Dumez (2011) souligne ainsi que « *Ce sont les « descriptions riches » et les explications pleines de sens (insightful) répondant à des*

questions de type « comment ? » et « pourquoi ? » qui doivent caractériser cette visée » (p.49).

C'est ce que la méthodologie qualitative et compréhensive choisie doit permettre de saisir, en s'appuyant sur une intersubjectivité qui doit assurer la crédibilité de l'interprétation, tout en répondant à des critères de fiabilité. Cet objectif de compréhension des acteurs, souligne Dumez (2013, p.30) ne relève pas de l'empathie – au sens de prendre la place des acteurs – mais « *d'une 'logique de situation' au sens de Popper (1979)* ». L'objectivation du contexte pour construire l'analyse n'implique pas le retour à une « vérité-correspondance » mais affirme la recherche d'une « vérité-adéquation » (Allard-Poesi & Perret, 2014, p.39). Cette objectivation repose sur un « *processus de compréhension inter-subjectivement partagée par les acteurs concernés (Sandberg, 2005)* » (idem). Les connaissances produites sont étroitement liées au contexte dans lequel elles s'inscrivent, imbriquant « des faits et des valeurs, des sujets et des objets » (idem). La méthodologie qualitative et compréhensive autorisant une description suffisamment précise et dense doit permettre d'établir le caractère potentiellement transférable des résultats.

Comme exposé dans le premier chapitre avec les travaux de Schotté, citant Hacking (1999) « *le constructivisme n'est pas opposé à la question de la contingence, c'est au contraire l'une de ses caractéristiques* » (Schotté, 2013, p.150). L'affirmation du talent comme construit social n'est pas le pendant déterministe des sciences sociales mobiliser pour combler l'emprunte laissée par une approche biologique. Il s'agit d'un cadre théorique et épistémologique qui nous rend à même de comprendre le talent, et d'une manière générale ici la position d'artiste, depuis une genèse sociale complexe. À n'en pas douter, une telle analyse comporte une dimension performative en ce que la connaissance produite à travers elle participe d'une remise en cause des hiérarchies sociales naturalisées à partir de la notion de talent (ou de « don »).

6.1.2. UNE MÉTHODOLOGIE QUALITATIVE ET COMPRÉHENSIVE

Mon objet de recherche s'intéresse aux processus organisationnels des communs culturels, aussi une méthodologie qualitative est apparue comme la plus adéquate pour permettre une compréhension profonde des phénomènes organisationnels susceptibles d'être compris en tant que processus de *commoning*. Celle-ci s'inscrit en cohérence avec le choix d'un ancrage épistémologique constructiviste et interprétativiste. L'objectif de cette recherche n'a pas été l'application d'une théorie à une étude de cas, pour vérifier les émergences théoriques liées au *commoning* – mais « la mise en évidence des mécanismes » pour « reconstituer un lien entre des phénomènes observés et leurs causes possibles » (Dumez, 2013, p.34). L'observation et la compréhension des processus – le « traçage des processus » (Comme le souligne Dumez (2011), afin que la méthodologie qualitative fonde la compréhension des processus sociaux considérés, « *l'accent doit être mis sur les acteurs* » :

> La recherche qualitative suppose que l'on voit (problème de la description – Dumez, 2010a) les acteurs penser, parler, agir et interagir, coopérer et s'affronter. Si l'on ne perçoit les actions quotidiennes, répétitives, les routines, et, au contraire, la créativité de l'agir, si l'on ne voit les évolutions, les déplacements, les

> ruptures dans les pratiques (problème de la narration), la recherche qualitative perd tout son sens. C'est tout cela que recouvre la notion de compréhension (p.49).

Le second aspect de la méthode qualitative implique que « l*es acteurs pensant, parlant et interagissant sont étudiés dans un contexte ou en situation* », en particulier pour l'étude cas, ce qui doit permettre d'éclairer la dimension contingente des phénomènes observés et de les situer pour pouvoir les interpréter (Dumez 2010, 2011). Le contexte, précise Dumez (2011), « *est défini de manière simple et nette (DeRose, 1992) comme : ce qui change la valeur de vérité d'une proposition (la même proposition est vraie ou fausse selon le contexte) ou le sens d'une pratique (la même pratique prend des sens différents selon les contextes). Autrement dit, une analyse d'acteur et d'action vaut dans certains contextes et non dans d'autres, une pratique a un sens dans certains contextes et peut revêtir d'autres sens dans d'autres contextes* » (p.50). De la tension entre la vision produite par les acteurs et celle produite par la chercheuse est issue l'analyse des actions, des intentions et des discours. Misant sur la diversité et l'hétérogénéité des sources pour assurer l'objectivité de la recherche qualitative, (Yin, 2012, p. 10, cité par Dumez 2013) identifie six catégories à mobiliser : l'observation directe, les entretiens, les notes prises par le chercheur, les documents, l'observation participante et les artefacts physiques.

6.2 Design de la recherche

6.2.1. L'émergence longue d'un objet de recherche

Mon projet de recherche est né dans la continuité de l'expérience professionnelle précédente, en tant que coordinatrice spécialisée dans la « structuration professionnelle » au sein de l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (l'UFISC). L'UFISC réunit 15 fédérations professionnelles représentant 2500 structures dont les activités relèvent du spectacle vivant, enregistré et des arts visuels, se reconnaissant de l'économie sociale et solidaire. L'Union et ses fédérations animent ainsi un champ professionnel qui se reconnaît comme alternatif, revendiquant « une autre économie des arts et de la culture ». Dans cette perspective politique, mes fonctions consistaient à faciliter les enquêtes collectives des initiatives mobilisées dans divers groupes de travail, pour faire émerger et renseigner les conditions et les revendications issues d'une professionnalisation alternative, pensée en dehors du cadre lucratif. Dans ce cadre, mon expérience a été marquée à la fois par des fonctions de transmission des apports théoriques et académiques aux professionnels du secteur artistique et culturel, et des fonctions d'accompagnement des projets artistiques et culturels. Ces fonctions m'ont permis d'accéder à la littérature académique qui renseigne et nourrit le mouvement de l'économie sociale et solidaire, en particulier dans son développement au sein du secteur artistique et culturel, à travers les travaux de Jean-Louis Laville, Philippe Eynaud, et Cécile Offroy notamment. J'ai mené, avec Philippe Eynaud et Cécile Offroy, des études de terrain, parfois sous la forme d'un accompagnement collectif, qui

ont eu pour vocation d'éclairer les enjeux de gouvernance au sein des structures artistiques et culturelles se reconnaissant de l'économie sociale et solidaire. Nos échanges et nos travaux ont eu pour objet la compréhension des processus de gouvernance à l'œuvre dans les collectifs artistiques. Le premier travail de synthèse que j'ai mené a porté sur les *Enjeux et perspectives du renouvellement de la gouvernance collective dans les associations artistiques et culturelles* (Aufrère, 2014), à partir de l'étude de formes de gouvernance de 4 associations culturelles. Cette étude a donné lieu à des formes de recherche empruntant un chemin plus académique, avec l'aide de Philippe Eynaud et Cécile Offroy. À travers trois études de cas complémentaires, j'ai observé des modèles de gouvernance ESS aux prises avec la question de la production et la distribution équitable des ressources mobilisées et produites par des collectifs (Aufrère & Eynaud, 2015 ; Aufrère, 2017 ; Offroy et al, 2017).

Mon parcours professionnel précédant l'entrée en thèse a également été considérablement influencé par la séquence politique, institutionnelle et militante française qui a caractérisé la période 2012 – 2017, correspondant au temps passé en fonction au sein de l'UFISC. C'est à partir des travaux précédemment cités que je suis entrée en dialogue, toujours en tant que chargée de mission à l'UFISC, avec les acteurs (académique et issu de diverses initiatives) du mouvement émergeant des communs francophones (à partir de 2014-2015). J'ai pu notamment participer à la création de la Coop des Communs, et à partir de l'année 2016, à quelques-uns des séminaires organisés dans le cadre du programme de recherche EnCommuns. Ces échanges m'ont permis de m'investir dans le rapprochement du mouvement des communs et de l'économie sociale et solidaire dans le champ artistique et culturel, en amorçant une réflexion sur les conditions organisationnelles de ce rapprochement. Mes fonctions m'avaient amenée à analyser le fonctionnement du régime social de l'intermittence, pour en défendre la dimension solidaire au nom des principes au fondement de la protection sociale. J'étais notamment en charge de l'animation des travaux de l'UFISC qui traitaient des enjeux éthiques, politiques et institutionnels du travail et de la protection sociale. C'est à ce titre j'ai intégré le groupe de travail « communs, protection sociale et ESS » qui a donné lieu à la création ultérieure de la Coop des Communs, association ayant pour objectif de faire se rencontrer les acteurs des communs et de l'économie sociale et solidaire. C'est également à ce titre que j'ai participé au colloque de Cerisy organisé par Nicole Alix, Jean-Louis Bancel, Benjamin Coriat et Frédéric Sultan, qui avait pour titre « Vers une République des Biens Communs ? ». À l'issue du colloque, nous avons été invitées avec Noémie de Grenier, alors directrice de la CAE Coopaname, à contribuer à l'ouvrage qui en était issu (Aufrère, L ; & de Grenier, N., 2018) dans un chapitre qui considérait les enjeux de recomposition de l'organisation du travail au prisme des communs, prenant en compte notamment les enjeux d'émancipation vis-à-vis de la question de la subordination associée à l'emploi.

Dans la même séquence, l'UFISC s'est engagée dans la négociation de la LOI n° 2014-856 du 31 juillet 2014 relative à l'économie sociale et solidaire ; ainsi que la négociation pour une reconnaissance explicite des droits culturels comme cadre de référence pour les politiques publiques territoriales (Loi n°2015-991 du 7 août 2015 portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République) ; et des politiques publiques concernant le champ artistique et culturel (Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine). Parallèlement était publié le rapport encourageant le développement de

l'entrepreneuriat culturel – compris ici dans un sens particulièrement orthodoxe, élaboré par Steven Hearn. L'UFISC a alors formulé une réponse critique s'élevant contre l'invisibilisation des formes alternatives d'entrepreneuriat, ancrées dans l'ESS. Enfin, la notion de tiers-lieux a commencé à émerger dans le mouvement des communs à partir des années 2010. La notion occupe rapidement une place éminente dans le paysage médiatique et institutionnel français. La notion est affirmée comme une nouvelle catégorie d'action publique qui structure des lignes de soutien et de financement inédites. Le rapport la mission Coworking : Territoires, Travail, Numérique de Patrick Levy-Waitz (2018) à l'attention du secrétaire d'État auprès du ministre de la Cohésion des territoires, identifie les « tiers-lieux » comme un outil stratégique de développement de l'emploi, de l'activité et des territoires (la mission identifie environ 1 800 tiers lieux, dont 46 % hors des métropoles).

La description de ce contexte préalable à la formulation de mon projet, puis de mon objet de recherche, ne serait pas complète si j'omettais de mentionner les attentats du 13 novembre 2015. Sa détonation morbide a raisonné longtemps dans le secteur artistique et culturel, qui pour partie a incarné dans le paysage médiatique et politique une cible à défendre, revendiquant du même coup une mission « civilisatrice » face à la barbarie. Les questionnements qui ont occupé nos conversations au sein de l'Union ont pris, je crois, un autre tour. Qu'avions à dire en tant que professionnel.les de la place des arts et de la culture dans un monde qui se morcelait à vitesse accélérée, où les inquiétudes démocratiques trouvaient pour réponse des idéologies sécuritaires et où des formes de plus en plus décomplexées de xénophobie et d'islamophobie occupaient de manière grandissante l'espace médiatique et politique ? Comment penser une posture professionnelle dans ce marasme, à la fois sans s'enfermer dans une posture corporatiste qui aurait isolé la question artistique et culturel de la question démocratique, et en ne devenant pas l'instrument d'une « mission civilisatrice » qui cachait difficilement – et parfois plus du tout, les élections 2017 en témoignent – sa dimension intrinsèquement raciste et coloniale ? L'approche par les droits culturels nous a été d'un grand secours pour tenter de formuler des réponses – tenables politiquement et déontologiquement – à ces questions qui ne sont bien entendu pas résolues, dans une séquence qui se prolonge de manière inquiétante.

Cette longue séquence se caractérise ainsi par une recomposition importante des discours, des interprétations et des postures des acteurs du champ artistiques et culturelle, ainsi que des catégories d'action publique qui le concerne. Ces dernières se sont en partie réformées dans le sens d'un encouragement renforcé à l'entrepreneuriat, en affirmant une logique de rupture avec les formes de soutien public à la création (que cette rupture soit « réellement » consommée ou non, dans les faits). Le rapport Hearn affirme ainsi « *Pour la première fois en France, l'entreprise du secteur culturel doit être reconnue comme un acteur économique à part entière, qui galvanise notamment la création artistique, l'innovation, l'emploi et l'attractivité du territoire*[82] ». De même, la catégorie d'action publique du « tiers-lieu » vient bousculer celle précédente de « lieu intermédiaire et indépendant », héritée de négociations issues du rapport Lextrait (2001), âprement défendue par l'UFISC et certaines fédérations dédiées à cette typologie d'initiative, tel que le réseau francilien Actes If. Les initiatives artistiques et culturelles se revendiquant de l'indépendance et de l'économie solidaire se sont trouvées comme « noyées » dans des catégories plus larges de lieux « créatifs » ou sous

82 Voir : https://www.culture.gouv.fr/Actualites/Rapport-Hearn-developper-l-entrepreneuriat-culturel

l'étiquette parapluie plus large et floue de tiers-lieux. Les formes de professionnalisation alternative qu'elles revendiquent s'en sont trouvées relativement invisibilisées au sein d'un secteur des industries culturelles et créatives porté sur l'entrepreneuriat de marché (Bouqillon, 2012), ou sur une économie sociale éloignée des mobilisations militantes qui animent historiquement le champ de l'économie solidaire. Les formes auto-gestionnaires des lieux culturels et la place des artistes dans la société se sont trouvées également questionnées par les deux bouts : à l'endroit des droits culturels, qui affirment la libre participation de toutes les personnes à la vie culturelle, interrogeant l'articulation de ces pratiques avec une logique de professionnalisation ; et à l'endroit des enjeux éthiques liés à l'organisation du travail artistique, qui interroge la place de ce travail dans la société contemporaine, et les formes déontologiques revendiquées par les travailleurs de l'art et de la culture.

Le projet militant de démocratie sociale dont est porteur le mouvement des communs – et que les chercheuses et chercheurs avec lesquel.les j'ai travaillé défendent fermement – m'a semblé dans un tel contexte un champ théorique à explorer de manière approfondie. J'ai ainsi formulé pour mon projet de thèse une série de questions larges, relatives aux communs culturels et à leurs modèles organisationnels : *Comment la gouvernance collective, incluant les liens entre professionnels et amateurs, producteurs permanents et « intermittents », permet d'organiser et de développer des communs artistiques et culturels ? Comment leur gouvernance permet d'intégrer la diversité de pratiques présentes au sein d'une même communauté ? Comment la communauté des usagers et contributeurs se maintient et assure l'entretien de communs culturels ? Comment ces acteurs composent-ils avec les ruptures d'usages, technologiques notamment, pour les intégrer au commun ? Comment envisagent-ils d'essaimer tout en se préservant des logiques prédatrices à l'œuvre sur une filière considérée ou attenante ? Comment les métiers et les savoir-faire entrepreneurs évoluent-ils face à ces enjeux ?*

6.2.2. Le choix progressif d'une étude de cas longitudinale

La détermination du périmètre de la recherche et de l'unité d'analyse (Dumez, 2013) ont été établis progressivement, à la fois compte tenu des avancées de la revue de littérature et des opportunités d'étude de cas qui se sont présentées.

Une première revue de littérature portant sur les communs culturels m'a permis d'identifier la dimension professionnelle des pratiques culturelles comme quasi absente de la littérature. J'ai mené parallèlement une enquête exploratoire sur les enjeux de gouvernance dans les associations d'artistes plasticiens, dans la perspective d'une prise de parole durant les Journées de la FRAAP. La commande portait sur les mécanismes de gouvernance, notamment du fait de mes travaux effectués à l'UFISC. Les entretiens individuels effectués au sein de 10 associations m'ont permis de me rendre compte que la question de la gouvernance était potentiellement trop étroite, ou trop couvrante. Le formalisme de cette problématique, qui donne potentiellement une place centrale aux règles qui la constitue, laissait trop peu de place aux usages informels des espaces partagés par les membres usagers des associations, qui souhaitaient témoigner non seulement des règles de gouvernance en elles-mêmes, mais aussi des liants affinitaires et des dynamiques des communautés professionnelles qui étaient en majorité installées dans des lieux spécifiques. Les gouvernances témoignées à travers ces

premiers entretiens ne sont pas toutes horizontales ni collectives, mais elles s'intègrent à des projets qui ont vocation à « faire ensemble », « favoriser la rencontre », « rendre possible les pratiques ». Mes premières observations s'orientent vers une tentative de mettre à jour ces pratiques et usages qui président aux choix des modes de gouvernance, et comment ils contribuent à ce que ces choix évoluent.

Pour chaque entretien, que j'organise de manière semi-directive, j'ai tenté d'obtenir les informations permettant de situer l'organisation vis-à-vis des thèmes réunis dans le tableau ci-dessous (tableau 1, intégrant des critères d'organisation collective et d'économie substantive au sens des travaux de Karl Polanyi (1944, 1977). Cette grille de référence a été construite avec mes deux directeurs de thèse, dans la perspective de la faire circuler au sein des réseaux des communs et de l'économie sociale et solidaire pour identifier des terrains potentiels et contribuer au prolongement du programme de recherche EnCommuns. Les associations interrogées avaient été classées en fonction de critères typologiques établis par les coordinatrices de la FRAAP.

Grille thématique des entretiens exploratoires pour le compte de la FRAAP

Cadre ostromien
partage des ressources
Communauté
gouvernance
limites du groupe d'usagers
limite de la ressource
concordance avec les conditions locales
appropriation et fourniture
des dispositifs de choix collectifs
surveillance des utilisateurs
surveillance de la ressource
sanctions graduelles
mécanismes de résolution des conflits
reconnaissance minimale des droits d'organisation
entreprises imbriquées
Cadre polanyien
Prise en compte de la trajectoire des travailleurs, contributeurs, usagers
Prise en compte des problématiques liées à l'environnement, la transition écologique
Financements solidaires, monnaies alternatives
Quelle inscription dans l'espace numérique ?

Grille coopération
Gouvernance délibérative
Coordination horizontale
Confiance, réputation, réciprocité
Territoire et environnement
Inscription solidaire dans le territoire
appui sur d'autres communs, capacité d'essaimage
Action publique et intérêt général

Entretiens individuels au sein des associations d'artistes plasticiens membres de la FRAAP

Structure	Fonction	Ville
	Squats	
Le Doc	Membre du DOC participant au CA	Paris (19)
Le Wonder	Coordinatrice	Bagnolet
Pluridisciplinaire (arts plastiques et autre-s discipline-s artistique-s		
Centrale 7	Coordinatrice	Segré-en-Anjou Bleu
Echangeur 22	Coordinatrice	Bagnolet
Arts plastiques diversifiés : résidences, lieux d'expos et de création		
BLAST	Artiste plasticien, dirigeant bénévole	Angers
Multiprises	coordinatrice	L'Orient/nomadisme
Lieux d'exposition uniquement / galerie associative		
Galerie Simple	Directrice fondatrice de la galerie	Paris 18
Galerie RDV	Président	Nantes
Actions territoriale et lien avec les habitants		
Voix andalouses	Fondatrice de l'agence	Aubervilliers
Cent Cibles	Artistes plasticiennes, fondatrices	Strasbourg

Liste des structures et des entretiens individuels portant sur les enjeux de gouvernance au sein des associations d'artistes plasticiens, pour le compte de la FRAAP, novembre 2017

Les entretiens, enregistrés, ont donné lieu à une prise de notes mais n'ont pas fait l'objet d'une retranscription ni d'une exploitation académique à proprement parler. Les informations collectées ont cependant fait l'objet d'une restitution synthétique en séance plénière lors des Journées professionnelles de la FRAAP (2 décembre 2017, Beaux Arts de Paris).

Deux dimensions étaient particulièrement repérables dans ces entretiens exploratoires. D'une part, mon parcours professionnel précédent et ma connaissance des travaux de Cécile Offroy m'ont permis de repérer les éléments de discours qui dans les descriptions fournies par les personnes, relevaient de l'organisation du travail en lien avec l'organisation de la gouvernance. Ces éléments apparaissaient de manière flagrante à la fois comme nombreux, et revêtant une importance majeure pour les acteurs. Dans la prise de note synthétique à l'appui

de ma présentation, j'insiste en synthèse sur la dimension processuelle de l'organisation collective professionnelle :

- **Le collectif professionnel**

  → **logique de cooptation** qui permet de recruter des profils d'artistes qui sont fondés sur la confiance et un lien déjà encastré dans un réseau professionnel. Quand il y a décision sur dossier : c'est en fait dans les entretiens essentiellement que les choses se décident : le « feeling » c'est à dire **les affinités prévalent dans le recrutement et la cooptation.**

  « Profils d'artistes spécifiques : artistes qui pensent que l'action collective ne nuira pas au parcours personnel »

- **Le lieu et l'espace de travail**

  un aménagement progressif permet d'ajuster l'espace et le bâtiment à l'évolution des pratiques.

- **Mécanismes d'ajustement entre pratique individuelle et collective**

  – <u>autonomie</u> : pas de contrainte financière qui relit à la structure : pas de logique d'écurie et d'exclusivité

  – **<u>« plasticité »</u>** : éloignement ou investissement dans le collectif en fonction de l'actualité professionnelle individuelle

  – **<u>réflexivité</u>** : discussion collective régulière pour faire un point sur l'état du collectif, savoir ce que l'on veut en faire, quelles sont les prochaines étapes, etc. **Des instances associatives qui peuvent permettre d'apporter des regards complémentaires, des regards extérieurs.**

  – **<u>Subsidiarité, répartition & découpage des fonctions et des taches</u>** : création de pôle d'activité, ou branches, etc : tout le monde ne suit pas tous les chantiers, mais il y a des espaces d'investissement bénévoles plus périmétrés. Souvent, cela s'accompagne de la figure du référent qui occupe une fonction de coordination et de remontée des informations.

  – **<u>Délégation</u>** : salariat, le cas échéant, et donc délégation des taches

  → le tout pour fabriquer une boite à outil qui puisse circuler / s'inventer sur place / évoluer en fonction des projets et des parcours

D'autre part, pour une partie des organisations, la place des lieux était centrale dans l'organisation, ce que nous avions déjà relevé dans l'étude sur les lieux de coopération (Offroy et al., 2017). Dans la prise de note à l'appui de ma présentation, je mobilise deux citations qui l'illustre :

> « *le lieu est un personnage, un autre membre de l'équipe : : il nous rassemble, il nous demande beaucoup d'énergie mais on lui donne volontiers.* »
>
> « *C'est une question importante la question du lieu de création. C'est prépondérant. C'est pas juste une coquille.* »

Ces entretiens exploratoires m'ont ainsi permis de repérer sur différents terrains des pistes plus précise pour constituer ma problématique et mon objet de recherche. Informée par la littérature sur les communs et le *commoning*, il apparaît que la question de la communauté

professionnelle dans un commun culturel doit être saisie dans dimension processuelle, du point de vue de l'organisation des communs mais aussi en ce qui concerne la professionnalisation des artistes impliqués. Concernant la ressource, je constate que le bâtiment constitue une ressource complexe qui est saisie par les acteurs en tant que construit social, qui fait l'objet d'interprétations importantes pour sa mise en œuvre.

Ces entretiens ont constitué une démarche exploratoire qui m'a également permis d'identifier deux terrains de thèse potentiels. Le Wonder et le DOC se sont en effet distingués à deux égards. D'une part, la gouvernance collective impliquait la prise en compte potentielle d'un grand nombre d'artistes : 60 au Wonder, et une centaine au DOC. Pour les deux collectifs, la question de la professionnalisation, de la gouvernance, et de la gestion du bâtiment apparaissaient étroitement entremêlées. Cette intuition issue des entretiens rendait à mes yeux les deux lieux/collectifs propices à une analyse via la théorie des communs. Sur le plan pratique enfin, leur proximité géographique vis-à-vis de mon lieu de résidence (Montreuil) me permettait d'emblée d'envisager une implication forte dans les deux terrains, et une présence soutenue (Paris 19^{e}, Bagnolet)

C'est à l'occasion de ces entretiens que je rencontre, le 28 novembre 2017, Élisa, la coordinatrice et l'un des membres fondateurs du Wonder à Bagnolet. La coordinatrice me partage le récit de son parcours et de l'histoire du Wonder, comment est né ce second chapitre d'une aventure collective reformulée, après une première étape à Saint-Ouen. Tout le monde ne suit pas dans le nouveau bâtiment qui est trouvé à la dernière minute, c'est donc en partie une nouvelle équipe de fondateurs qui gère le lieu autour de la figure de Charly, qui est le fondateur et la figure centrale du projet. J'apprends à cette occasion qu'il s'agit d'une occupation temporaire et non d'un squat, comme initialement identifié (voir tableau ci-dessus). Le bâtiment est au cœur du projet, les artistes fondateurs ont la volonté d'un ancrage et d'une relation « organique » au bâtiment, une continuité des gestes et une intimité avec le bâtiment qui est un personnage à part entière. Le bâtiment parle par la voix d'Antoine, le cofondateur avec Charly, qui est mort pendant l'été.

Le projet est décrit comme une petite nébuleuse, avec une dimension collective et une dimension poétique très forte, une ventriloquie nécessaire et une polyphonie des « esprits » en présence : le collectif, Antoine, le bâtiment, les résident·e·s… Le récit collectif est très prégnant dans la description que font les acteurs du projet. Les pratiques sont pluridisciplinaires, même si les arts visuels apparaissent d'emblée prépondérants.

Cela donne l'impression d'une très grande richesse poétique, de la force d'une esthétique qui se revendique politique, qui revendique la marge, l'à-côté du système, une forme de romantisme et d'onirisme dans un environnement d'anciens bureaux reconvertis en espaces de recherches artistiques, en lieu de travail et d'expérimentation. L'association des commissaires d'exposition est là aussi et participe à cette démarche exploratoire (elle me parle de l'exposition « personne ne gagne », critique et poétique). Même les affiches sont des efforts de création avec ce qui est là (du papier d'aluminium, du papier de verre), qui doit pouvoir s'inscrire dans le cadre urbain de Bagnolet, composite, et de l'avenue de Gallieni, aux façades et activités de rue hétéroclites.

Vers la fin de l'entretien, Alexandre passe dans le bureau. Il accepte de partager de nombreuses informations du fait de mon statut de chercheuse, et souligne la méfiance vis-à-vis des journalistes, compte tenu des nombreux articles récemment publiés qui sèment la confusion sur la nature et le fonctionnement des lieux auto-gérés (évoquant en particulier les tiers-lieux.). Elisa n'a plus le temps de me faire visiter le bâtiment. Antoine accepte volontiers de le faire. Nous passons par tous les étages, y compris celui où les 8 artistes vivent, et il me montre l'intérieur de sa chambre pour que j'ai une idée des conditions de vie : les chambres sont confortables, pas froides, chacun à la charge d'isoler phoniquement et d'aménager la sienne. Celle d'Antoine est encore vide, il est régulièrement évoqué. Alexandre dit que depuis qu'il est parti « *le bâtiment nous parle. Peut-être qu'avant aussi et qu'on ne l'entendait pas* ».

À la description fine du projet, je leur témoigne de mon intérêt tout particulier pour ce projet, précisant qu'il s'agit d'un des derniers entretiens exploratoires que j'ai pu mener dans une série de dix, à la commande de la FRAAP.

À la suite de ce premier entretien, je suis régulièrement invitée aux fêtes et soirées qui y sont organisées. Je sais que le collectif est inquiet de la fin de bail qui arrive prochainement, et la quête d'un nouveau bâtiment donne lieu à la réécriture d'un dossier de présentation. À cette occasion, Élisa me fait part des difficultés du collectif à mettre à l'écrit le projet. Je propose mon aide, ayant effectué l'exercice nombre de fois en tant qu'ancienne coordinatrice de réseau. Je suis invitée début janvier à participer à la réunion de coordination hebdomadaire (« réunion du mardi »), à l'occasion de laquelle je peux à la fois présenter mon projet de recherche et proposer mon aide pour la finalisation du dossier. Les premières impressions sont confortées par cette première réunion quant à l'intérêt de faire du Wonder un terrain pour ma recherche. J'identifie grossièrement une gouvernance qui octroie une large place aux gestionnaires, mais qui laisse les usagers prendre en charge une partie de l'auto-organisation. Les usages sont prééminents vis-à-vis des règles de gouvernance (élément central dans la théorie ostromienne). La dimension professionnelle est au cœur du projet et le bâtiment est clairement identifié comme une ressource centrale de ce projet, à la fois pour les pratiques et pour la production du discours collectif autour du projet. Je saisis l'opportunité de demander de pouvoir assister aux réunions du mardi dans la perspective de faire du Wonder mon terrain de thèse, ce qui est accepté par les membres du collectif présent·e·s à la réunion. Il est convenu que je suis désormais conviée à la réunion du mardi par défaut, invitation que j'honore, à quelques exceptions près, dictées par le calendrier de thèse. Immédiatement, la prise de notes paraît inadéquate, et je n'adopte pas cette technique. Elle aurait rendu ma place particulièrement saillante dans un collectif qui met au centre de sa technique d'organisation l'échange – voir la joute – verbale. La dimension en partie intime de ces réunions, à l'heure des derniers petits déjeuners, dans une ambiance familiale, aurait été rompue par une telle posture. Jusqu'en juin 2017, j'assiste donc aux réunions dans une posture d'attention flottante (Dumez, 2013), ce qui me permet de ne pas « enfermer » mon observation dans une grille théorique préétablie, au risque de la circularité. Cela me permet également de ne pas être uniquement identifiée comme une observante extérieure au groupe. Je prends part aux différentes activités du collectif – ménage, organisation des fêtes, dîners informels. Des relations amicales se tissent sans que mon statut au sein du collectif n'ait besoin d'être clarifié – je suis moi-même « flottante ». Ces six premiers mois d'observation flottantes confirment définitivement l'adéquation du Wonder comme terrain de thèse à mon objet de recherche. A

partir du mois de juin, j'obtiens sans effort le droit d'enregistrer les réunions auxquelles j'assiste. Marlène et Elisa proposent de prendre le relais en cas d'absence, et nous plaisantons sur la performance radiophonique à laquelle nous prenons désormais tout·e·s part. Ces enregistrements me permettront de faire émerger des données à l'issue d'un premier contact sous la forme de l'attention flottante, pour y rechercher des éléments précis contribuant à la narration.

Parallèlement, je me rapproche également des membres du conseil d'administration du DOC. J'avais également envisagé ce lieu comme un terrain propice à ma recherche, les questions de gouvernance identifiées par les acteurs étant également adéquates à une lecture par la théorie des communs. Le mode de gouvernance du DOC repose sur une organisation horizontale, l'assemblée générale régulière réunissant l'ensemble des résident·e·s, qui élisent leurs représentants au conseil d'administration, une instance complétée par divers groupes de travail thématiques. Le bâtiment occupe une place centrale dans le projet, et deux caractéristiques sont particulièrement intéressantes à son sujet. D'une part, il s'agit d'un bâtiment extrêmement grand (3000 m²), un ancien collège à la fois très cellulé, et donc propice à l'organisation d'ateliers individuels ou pour des petits collectifs, et comportant au RDC des grands espaces qui ont permis d'installer des ateliers partagés (bois-métal). Les pratiques sont pluridisciplinaires, et une salle de répétition/spectacle/cinéma est installée dans l'un des étages. D'autre part, il s'agit du « dernier squat » artistique dans le Paris intra-muros. L'histoire de cette installation m'est racontée comme un récit épique : le lieu est ouvert par deux jeunes hommes, l'un vient de terminer ses études d'art, l'autre est issu du mouvement squat. Chacun souhaite mobiliser sa communauté pour l'installer dans le bâtiment. Cette logique, qui ne semble pas avoir fait l'objet d'une conversation aboutie entre les deux « ouvreurs », se traduit par une installation express, en quelques jours, des personnes mobilisées de part et d'autre. Une double communauté, en quelque sorte, s'installe dans le bâtiment. Les résident·e·s portent ainsi des visions différentes du projet, et cette ligne de partage entre squat et lieu de production artistique semble encore très présente dans la gestion du bâtiment et des activités qu'il héberge. Je fais part à l'administrateur et aux membres du conseil d'administration de pouvoir considérer le DOC comme un terrain de recherche, et obtient leurs accords. Nous convenons d'organiser des entretiens avec différents résident·e·s. Ce n'est pas seulement le manque de temps qui m'empêche de prendre part de manière égale à la vie du Wonder et à la vie du DOC. La dynamique collective du DOC semble moins propice aux invitations spontanées, et le bâtiment cellulé, moins propice aux rencontres. Je rencontre donc 13 artistes résident·e·s du DOC et deux des salarié·e·s, afin d'amorcer une démarche exploratoire.

Liste des entretiens avec les résident·e·s du DOC !

N°	Dates	Interlocuteurs	Lieu	Durée
1	03/07/18	Artiste plasticienne résidente, membre du CA	DOC !	01:46:00
2	11/07/18	Artiste résident en charge du pôle bois	DOC !	
3	07/01/19	Artiste résident membre du CA	DOC !	01:54:00
4	11/07/18	Artiste résidente, poète et musicienne, membre	DOC !	

		du CA		
5	16/11/18	Administrateur salarié	DOC !	01:58:00
6	23/11/18	Administrateur salarié	DOC !	01:59:00
7	08/01/19	Artiste résident membre du CA	DOC !	01:24:00
8	31/10/18	Artiste résidente, plasticienne et performeuse, membre du CA	A son appartement	02:45:00
9	06/02/19	Artiste résident	café place de la République	02:26:00
10	03/06/19	Artiste résident	DOC !	
11	26/04/19	Artiste résident membre du CA	DOC !	
12	10/05/19	Artiste comédienne de théâtre, membre du CA, référente du Pôle Théâtre	DOC !	02:34:00
13	03/06/19	Artiste peintre	DOC !	01:55:00
14	30/04/19	Artiste visuel et designer, référent du Pôle Sérigraphie	DOC !	02:16:00

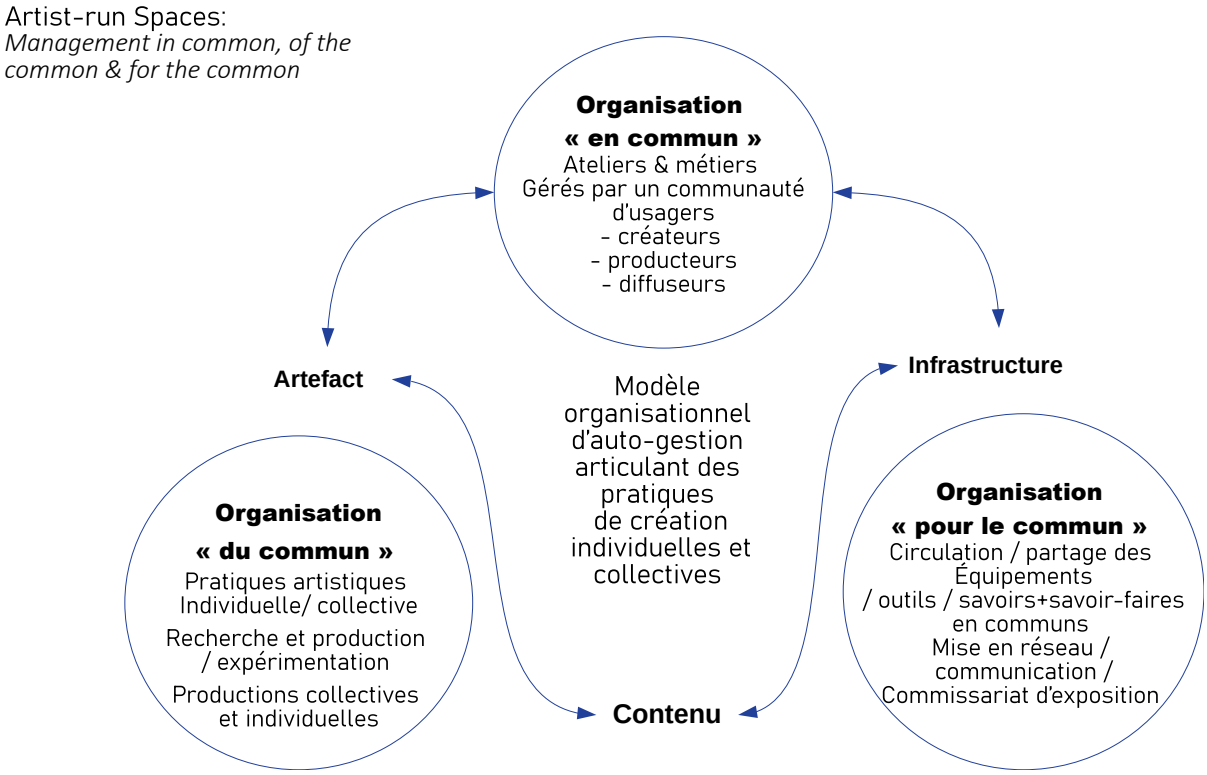
Après avoir fait le constat d'une impossible double présence sur ces deux terrains, de mon engagement fructueux au sein du Wonder, et en dépit des apports qu'une étude du DOC aurait permis à la démarche de recherche, nous avons convenu avec mes directeurs de thèse de ne pas prolonger cette démarche exploratoire. L'engagement nécessaire à la mise en œuvre d'une méthodologie qualitative équivalente à celle mise en œuvre sur le terrain du Wonder n'était pas réaliste. La richesse des entretiens et leur nombre m'ont toutefois permis d'élargir ma compréhension des enjeux liés à la gestion collective d'un bâtiment composé d'ateliers d'artistes, et comprenant des espaces d'habitat informels.

Nous avons convenu à la fin du second semestre 2019 d'adopter une étude de cas monographique. Celle-ci est apparue d'autant plus adéquate qu'elle m'a permis de considérer les différents sites du Wonder après l'occupation à Bagnolet comme des études de cas complémentaires à l'observation participante menée pendant une année et demi passée au sein du Wonder/Liebert.

6.2.3. Récolte des données

Le séminaire du programme de recherche EnCommuns de mai 2018 a été l'occasion d'une première narration du terrain, en lien avec la revue de littérature des communs culturels. Cette première présentation de mes travaux a permis de faire émerger mon objet de recherche, en répondant aux questions proposées par Dumez (2013) : « De quoi mon cas est-il le cas ? », et « de quoi mon cas est-il fait ? » (p.32). J'ai résumé en schéma une première formulation de réponse à la première question :

Modélisation de l'organisation des communs culturels, 2018



À partir des commentaires des chercheurs et chercheuses présentes, j'ai orienté ma recherche sur l'objet spécifique de l'infrastructure culturelle, caractéristique du cas du Wonder. Le rôle central du bâtiment avait en effet fait apparaître la dimension infrastructurelle de la ressource gérée en commun par la communauté du Wonder. Il apparaissait désormais plus nettement le besoin de relier les processus de *commoning* à la gestion de cette infrastructure.

À partir de cette première stabilisation de l'objet de recherche, j'ai mené des entretiens individuels avec l'ensemble des membres gestionnaires du Wonder durant le second semestre 2018. J'ai ensuite progressivement élargi ces entretiens à quelques résidents plus ou moins actifs dans la vie de la communauté.

Tableau des entretiens au Wonder					
N°	**Dates**	**Rôle / fonctions**	**Durée**	**Nb de pages**	**Nb de mots**
1	2017/11/28	**Co-fondateur / coordinatrice /entretien exploratoire pour la FRAAP**	01:56:00	48	20 900
2	2018/06/05	**Co-fondateur**	01:00:00	19	11 827
3	2018/06/08	**Artiste Intégrée en mai (±) 2018 au cercle des fondateurs – rejoint l'habitation en janvier 2019**	03:24:00	52	37 917
4	2018/06/13	**Co-fondateur Liebert / pas à Saint-Ouen**	01:57:00	29	17 099
5	2018/07/12	**Co-fondateur Liebert / pas à Saint-Ouen**	02:20:00	38	20 300
6	2018/07/12	**Co-fondateur**	01:02:00	17	11 498
5	2018/07/16	**Co-fondateur (bis)** *1er entretien mené le 2018/07/12, qu'il souhaitait compléter*	00:27:00	22	11 670
7	2018/09/18	**Co-fondateur**	01:44:00	25	13 510
9	2018/09/20	**Artisan intégré au cercle élargi au 2d semestre 2018 – régi**	02:51:00	52	33 687
10	2018/10/16	**Fondateur**	01:52:00	34	19 570
11	2018/10/17	**Co-fondateur**	02:09:00	27	20 304
12	2018/10/18	**Co-fondateur**	03:17:00	51	27 888
13	2018/11/16	**Commissaire d'exposition, intégrée au cercle élargi début 2018 – présidente des commissaires d'expo**	02:26:00	32	19 023
14	2019/02/05	**Artiste résident très proche + ami + a quitté Saint-Ouen pour essayer (Halles P) + Revenu au Liebert / très investi au Zénith**	01:40:00	39	14 800
15	2019/02/05	**Artiste et commissaire, au Zenith coordonne le pôle recherche (départ septembre 2019**	01:25:00	38	13 200
16	2019/07/29	**résidente peintre, résidente**	02:50:00		
17	2019/08/01	**Photographe associé/ projet d'archive photo du Wonder**	01:25:00	38	12 400
18	2019/08/19	**Artiste sculpteur intégré·e en 09/2018 au cercle des fondateurs (habitat)**	02:37:00	57	20 286
29	2019/09	**Graphiste associé au collectif, en charge notamment de la charte graphique**	02:10:00	58	20 127
TOTAL CHIFFRÉ DES DONNÉES			40:22:00	676	346 006
			Durée	pages	Nb de mots

Il s'agissait, ce faisant, de produire des données susceptibles de répondre à la question « de quoi mon cas est-il fait ? » en « entrant dans le cas empirique » de manière plus approfondie (Dumez, 2013). Je n'ai toutefois pas opéré de sélection des objets précis à interroger dans le cadre de ces entretiens. J'ai opté pour des entretiens semi-directifs structurés autour de 4 grandes questions qui visaient :

1) Quel est ton parcours et comment es-tu arrivé au Wonder ?
2) Quelle est ta pratique au sein du lieu. Est-ce que tu serais capable de me dire vis-à-vis de ton parcours personnel ce que t'a apporté le Wonder en termes de pratiques et d'évolution professionnelle ?
3) Comment tu fais pour vivre : est-ce que tu vis de ta pratique artistique, est-ce que tu travailles à côté ?
4) Qu'est-ce que le Wonder te permet de faire, que tu ne pourrais pas faire sans ce lieu ?

La méthode de l'entretien semi-directif structuré autour de ces questions a permis de faire apparaître différents récits du lieu, des imbrications et des concurrences dans le sens que les résident·e·s construisaient au sein de l'organisation, et des tensions et paradoxes liés au mode de gouvernance du projet.

6.2.4. L'ANALYSE

J'ai opéré un premier codage, après avoir retranscrit les entretiens, à l'aide du logiciel libre d'analyse textuel Signal. J'ai décidé de ne pas organiser d'entretiens complémentaires avec les résident·e·s du Wonder/Liebert en constatant une saturation des données issues des entretiens : aucune donnée complémentaire n'apparaissaient en lien avec l'analyse de mon objet de recherche, une infrastructure culturelle gérée en commun par des artistes professionnel·les.

L'intégralité de chaque entretien a été codé, dans un premier temps à partir de mots clefs mobilisés par les personnes. J'ai ensuite regroupé ces mots clefs sous un vocable commun pour mettre en cohérence les verbatims traitant des mêmes objets et faire émerger :

– les trajectoires individuelles (cette catégorie regroupe les éléments relatifs aux conditions d'arrivée au Wonder de la personne, incluant le Wonder à Saint-Ouen (site 1) et le Wonder-Lierbert (Bagnolet), son parcours professionnel allant de la formation initiale jusqu'à la sortie de l'école et au-delà, la rencontre avec les personnes qui présentent le lieu et qui font entrer la personne, et enfin l'articulation du projet individuel avec la présence de la personne au sein du Wonder)

– les éléments de chronologie de la vie de l'organisation dans le lieu : cette catégorie regroupe les 4 temps qui ont émergé des entretiens : l'installation dans le bâtiment, le décès d'Antoine, la rupture dans le mode d'organisation des évènements qu'a constitué Genius Loci, et la perspective de départ du bâtiment.

– le fonctionnement collectif et l'organisation : cette catégorie regroupe les données relatives à l'organisation et le déroulement de la « réunion du Mardi » (réunion de gestion, les commentaires sur le fonctionnement interne, les relations de pouvoir au sein de la gouvernance, les règles de fonctionnement de l'organisation, les fonctions

de coordination (incluant la création d'un poste salarié, son rôle et ses fonctions), le modèle économique de l'organisation, l'organisation du travail au sein de l'organisation, le rôle des référents : la compréhension du groupe des fondateurs-habitants (entrée, fonctionnement), les conditions de règlement de conflit ; les aspects relevant de la vie commune et sa dimension familiale ; la conception de la communauté des résidents (depuis l'appel à candidature jusqu'à l'organisation de la communauté) ; la position des femmes dans l'organisation, et les enjeux de fonctionnement interne.

Une première relecture des verbatims ainsi regroupés a fait émerger des processus de *commoning* divers au sein de la catégorie « fonctionnement collectif et organisation ». Des mises en récit et des usages professionnels différenciés du lieu apparaissent également. L'espace de l'atelier d'artiste émerge comme un objet central dans la compréhension des résident·e·s, et recouvrait toutefois des usages relativement divers. D'autre part, la narration de l'organisation du lieu constituée par les gestionnaires en correspondait toujours au sens et aux pratiques des résident·e·s, et suscitait des controverses en interne du groupe gestionnaire. Si ces éléments avaient nettement émergés dans les réunions et des assemblées générales, les entretiens individuels ont permis de saisir ces enjeux de manière plus explicite à travers des formulations précises. Enfin, à travers les trajectoires individuelles et la chronologie du lieu, le site originel du projet, à Saint-Ouen, a constitué un objet de référence historique appelant à sa mise en récit vis-à-vis du cas du Wonder/Liebert.

À partir de ces données, j'ai ainsi proposé une première narration que j'ai pu présenter lors du séminaire doctoral organisé au sein des 8e rencontres des Perspectives critiques en management (École des sciences de la gestion, Université du Québec à Montréal – ESG UQÀM, Octobre 2019). Le rapporteur de ma présentation m'a encouragé à clarifier la « petite fabrique des communs » que constituait mon objet de thèse.

La notion de « petite fabrique » appelait à deux approfondissements théoriques : 1) une compréhension fine du rôle de l'atelier d'artiste dans la professionnalisation, à partir des *studio studies* ; 2) une analyse approfondie du bâtiment-ressource en tant qu'infrastructure de production, à partir des apports du tournant spatial en gestion. Ce sont ces pistes théoriques, complémentaires à la littérature des communs et de la professionnalisation artistiques, qui m'ont permis de structurer mon cadre théorique.

J'ai utilisé les notions proposées par Gieryn de conception et de mise en récit, j'ai recodé les entretiens en regroupant une partie des thèmes ayant émergé lors du premier codage sous ces deux catégories. J'ai conservé les catégories de trajectoires individuelles et de chronologie qui ne comportaient pas de données pertinentes pour l'analyse de l'objet de recherche. J'ai ajouté la catégorie « Organisation spatiale & matérielle » permettant d'identifier les données relatives aux usages et commentaires susceptibles de renseigner l'approche spatiale en abordant sa dimension matérielle, et technique. J'ai enfin ajouté la catégorie « Professionnalité et ses déclinaisons » afin de regrouper les données relatives.

Afin de compléter ce travail d'analyse, j'ai mobilisé les données secondaires à ma disposition afin d'établir une description aussi précise, et dense, que possible du cas du Wonder/Liebert.

Export des thématiques du corpus d'entretiens

>> Trajectoire individuelle

003 - Arrivée au Wonder

002 - Parcours - Formation initiale (récit des parcours - inclus jusqu'à la sortie de l'école et au delà)

004 - Rencontre Wonder (Rencontre avec les personnes qui présente le lieu et qui font entrer la personne)

009 - Articulation_projet_individuel_Wonder

>> Chronologie

008 - Installation

011 - Décès_Antoine

019 - Rupture1_Genius_Locci

025 - Départ

>> Conception – Installation

005 - Travaux_Aménagement (mise en œuvre du projet dans l'espace, passage de la conception à la réalisation de l'organisation spatiale*)

020 - Atelier

001 - Wonder école (Le lieu est un espace d'apprentissage qui se comprend en comparaison de l'école, dans une logique de prolongement plutôt que de contraste)

>> Mise_en_récit

006 - Récit_dominant

010 - Opéra & évènements

012 - Travail_artistique_individuel

015 - Autres_récits

017 - Récits_extérieurs

>> Autres

080 - Anecdotes_Annexe

036 - Intro

045 - Évolutions_Futur

>> Fonctionnement Collectif – Organisation

014 - Réunion_du_Mardi

007 - Fonctionnement_interne

016 - Pouvoir_gouvernance

031 - Coordination (création du poste ; rôle & fonctions)

027 - Modèle_économique

032 - Règles

024 - organisation_travail

075 - Règlement_conflit

040 - Référent

042 - Groupe fondateurs-Habitant.e.s (entrée, fonctionnement)

033 - Vie_communs_famille

048 - Communauté_résident·e·s (appel à candidature ; organisation de la communauté)

041 - Position_femme

022 - Communication_interne

>> Professionnalité et ses déclinaisons

023 - Professionnalité

037 - Expérimentation

046 - Tension_atelier_habitat_vie-nocturne

021 - Investissement temps

035 - Aléas_précarité

044 - Création_collective

018 - Exclusivité_accaparement_du_Wonder

>> Organisation Spatiale & matérielle

030 - Conception_projection

029 - Recherche_bâtiment

028 - Pôle

034 - Habitat

038 - Cuisine_Wonder

039 - Matière_première

043 - Ancrage_Bâtiment

047 - Déménagement

026 - Matériel_outils

013 - Régie

Tableau des données liées à la participation aux réunions

N°	Dates	Présents	Nature de Rdv	Retranscriptions / enregistrements / notes… nature de la donnée	Durée	Nb de pages	Nb de mots	Nb de Caractères
1	2017/06	Hugues, Charly, Marlène, Antoine,…	Présentation Hugues	Notes				
2	2017/06	Paul, Benjamin, Alexandre	discussion informelle dans la cuisine	retranscription	00:08:41	4	1 800	10 100
3	2018/06/05	Elisa, Mickaël, Alexandre, Laura	discussion informelle	Mickaël prépare la galerie pour son expo, ils discutent ensemble, Elisa et lui – et Elisa et moi essentiellement débriefons la réunion du matin, qui à la suite du dernier évènement (remontée patriotique) à été ouvert largement, ce qui a entrainé une gêne. Les équipes sont épuisées, nous sommes à la fin du cycle d'evènement qui doit clôturer l'ouverture du Wonder Liebert, avant son départ et le démarrage des travaux. Retranscription	01:12:00	17	9 500	50 300
4	2018/06/05	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement, retranscription et notes	01:01:34	21	9 300	49 100
5	2018/06/12	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement - retranscription et notes.	02:37:22	53	32 800	170 800
6	2018/06/19	Fondateurs + cercle proche	Réunion de préparation du dossier Busso 1ère partie/ 2ème partie	Enregistrement et notes / perspective d'une audition pour un nouveau bâtiment	02:30:00 02:09:47 00:25:50	26 28 1	15000 18400 1100	79300 96800 5900
7	2018/07/02	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement notes (notamment discussion sur les modalités d'organisation du processus collectif de création à Montpellier)	01:08:04	9	5 400	28 800
8	2018/07/02	Luc, Elisa, Laura	Discussion avec Luc sur les pb de cuisine	Le problème des relations économique entre Luc et le Wonder vis à vis de la cuisine continuent de trainer	02:10:00	26	17 680	94 600
9	2018/07/03		Réunion avec la FRAAP et Juliette Bompoint, directrice de Mains d'Oeuvre, enregistrée, sur le thème de l'intelligence collective	Enregistrement				
10	2018/07/09	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement notes (discussion collectionneur)				
11	2018/07/10	Réunion avec tous les résidents	Réunion générale, bilan	Enregistrement notes				
12	2018/09/12	Fondateurs + cercle proche	« Réunion du mardi » improvisée le mercredi à Montpellier	mise au point très importante sur la relation aux résidents / notes + retranscription quand possible	01:07:00	23	12 200	64 100
13	2018/09/18	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement notes	01:25:21			
14	2018/10/10	Fondateurs + cercle proche	Entrainement de Charly pour l'audition Busso					
15	2018/10/16	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement notes				
16	2018/10/18	Neslon, Elisa, Laura	réunion mairie de Paris	notes				
17	2018/10/22	Juliette MDO, Elisa, Emilie, Marlène Laura, laura B	Reunion SCIC	Enregistrement				
18	2018/10/23	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
19	2018/10/30	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
20	2018/10/30	Elisa, Pauline, Laura	Réunion statuts	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
21	2018/11/06	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
22	2018/11/06	Résidents	réunion pour Opéra d'Hiver	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
23	2018/11/13	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
24	2018/11/27	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
25	2018/12/04	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
26	2019/02	Fondateurs + cercle proche	Réunion recherche de batiment	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
27	2019/02/02	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
28	2019/02/05	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
29	2019/02/12	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
30	2019/02/28	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
31	2019/03/05	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
32	2019/03/26	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
33	2019/04/02	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
34	2019/04/16	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
35	2019/08/20	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion				
36	2019/09/ 04	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Enregistrement /Enregistrement + notes qui composent le compte rendu de réunion départ de la coordinatrice				
37	2019/09/16	Fondateurs + cercle proche	réunion du mardi	Arrivée de la nouvelle coordinatrice				
TOTAL						153	88 680	467 800

Données secondaires extraites des éléments de communication fabriqués pour les Opéras

n°	Dates	Présents	Nature de Rdv	Lieu	Retranscriptions / enregistrements / notes… nature de la donnée
1	2018/01/26	Fondateurs + équipe élargie	Fré-Gou	W-Liebert Bagnolet	Archives papier et notes de Elisa pour l'organisation / 1ère participation à un Opéra
2	2018/05/12	Fondateurs + équipe élargie	Mélofé	W-Liebert Bagnolet	archives de production
3	2018/06/02	Fondateurs + équipe élargie + Cie Alix M	Remontées patriotiques	W-Liebert Bagnolet	archives de production + entretien enregistré avec Alix
4	2018/10/02	Elisa,Marie-Elisabeth de La Fresnaye	Itw pour capsule sonore – exposition collective Mécènes du Sud, Montpellier, sortie de résidence	bureau de la galerie Mécène du Sud, /Montpellier	retranscription de l'interview donnée par Elisa concernant le fonctionnement du Wonder et sa présence en résidence collective à Montpellier
5	2018/12/01	Fondateurs + équipe élargie	Suivi du processus collectif	W-Liebert Bagnolet	Enregistrement réunion de prépa / présence le jour même / archive de la production

Données secondaires extraites des éléments de documentation produits par et partagés entre les résident·e·s.

Support	date de création	Retranscriptions / enregistrements / notes… nature de la donnée
Facebook / groupe des résidents du Wonder	01/03/17	Captures d'écran
Vizir radio	01/01/17	accès aux émissions collective et aux archives Wonder
Photographe associé	2018	Accès aux archives photo – 13 000 images
Archive Photo du Wonder		Toutes les photos / vidéos collectées depuis de le début du Wonder (Saint Ouen), dont la selection faite pour la soirée archive de la fin du Liebert
Vidéos Mélofé	Février – mars 2018	23 entretiens en « caméra cachée » pour préparer Mélofé – les résidents parlent de leur rapport au bâtiment et au Wonder
Mémoire d'Elisa	01/08/18	mémoire appliqué / recherche de fin de master sur le processus de création collective comme performance

Ce travail d'analyse a permis de considérer le cas du Wonder/Liebert de manière isolée.

Lors du déménagement du lieu sur les deux sites à Nanterre (2019 – 2020) puis à Clichy (2022 – 2023), ces sites ont été considérés comme des études de cas complémentaires permettant de comprendre chacune des installations comme l'opportunité de saisir les évolutions de l'organisation.

Les données mobilisées pour l'analyse du cas du Wonder/Zénith, à Clichy, ont été essentiellement des données secondaires issues des comptes rendus de la réunion hebdomadaire, complétées par une participation ponctuelle aux réunions (et leur enregistrement à cette occasion) et aux évènements majeurs (les « Portes fermées », première ouverture au public, et la réunion de préparation de la participation collective à la Nuit Blanche). Le renouvellement du mode de coordination, le départ de la salariée historique et l'arrivée d'une nouvelle personne, ainsi que l'intégration des nouveaux et nouvelles participant·e·s à la gestion de l'organisation ont marqué un tournant suffisamment important dans l'organisation pour justifier de considérer cette installation comme un terrain distinct de l'occupation précédente. La crise sanitaire a interrompu le suivi de l'organisation du lieu durant la seconde année passée à Clichy, au-delà des nouvelles prises et partagées dans le

cadre de relations amicales entretenues avec certain·e·s résident·e·s. La réouverture du lieu quelques mois avant le départ du collectif m'a permis de participer à l'évènement de clôture.

Le cas du Wonder/Fortin a permis de prendre en compte une nouvelle forme organisationnelle émergente à partir d'une participation aux assemblées générales durant lesquelles étaient discutées les revendications d'une ouverture de la participation à l'organisation aux résident·e·s volontaires, l'émergence de nouveaux enjeux de déontologie étoffés de sujet éthique et politiques (lutte contre les VSS et les discriminations raciales). J'ai également pris part au séminaire mis en place par le groupe de travail mis en place par les résident·e·s pour proposer des modalités d'organisation plus participatives.

Pris ensemble et en comparaison, l'analyse de ces quatre cas (Wonder à Saint-Ouen, Wonder/Liebert à Bagnolet, Wonder/Zénith à Nanterre et Wonder/Fortin à Clichy) permet d'éclairer l'objet de la recherche via une approche compréhensive et une méthodologie qualitative autorisant une « compréhension cumulative » (Deetz, 2011).

CHAPITRE VII – ÉTUDE DE CAS MONOGRAPHIQUE LONGITUDINALE D'UN *ARTIST-RUN SPACE*

Les noms des personnes ont été modifiés par nos soins dans un souci de confidentialité.

LE POINT G, À PARIS | 2012/2013 : « OUVRIR » UN LIEU ET AMÉNAGER DES ESPACES POUR UN USAGE TEMPORAIRE ET ÉVÈNEMENTIEL

En 2012, deux amis, Henri – menuisier – et Aurélien – musicien, décident d'occuper une ancienne gare désaffectée de la petite ceinture parisienne pour en faire un lieu culturel : le Point G. Une association formalise l'existence du collectif constitué d'une poignée de convaincus qui souhaitent ouvrir un espace pour pouvoir organiser une diversité d'activités artistiques, en soutenir la production et l'exposition. Le projet s'attache à bricoler un lieu qui rende possible les projets des artistes accueillis en leur fournissant des capacités de création – techniques et logistiques – et un espace d'exposition modulable. L'occupation du bâtiment en tant que telle revêt un caractère stratégique aux yeux des protagonistes. Leur capacité à maîtriser un bâtiment de manière autonome et gratuite, illégale donc en « squat », rendra possible des choix organisationnels et éditoriaux qui s'émancipent de contraintes légales et financières. L'occupation est éphémère, l'économie du projet est faite de bricolages. Ce sont les recettes du bar ouvert, lui aussi illégalement, lors de l'accueil du public qui permettront de financer l'achat de matériel. La récupération de matériaux et d'équipements, lorsque l'occasion se présente, apporte des compléments. La modularité de l'espace permet d'adapter l'agencement spatial aux projets des artistes accueillis.

> *« Je pense qu'en fait à la base on est parti d'une espèce de constat débile mais en fait, on avait plein de projets, tu vois. On voulait faire la vidéo, on voulait faire la musique et tout ça, et en fait, on s'est dit qu'on avait un ami plus âgé qui avait lui réussi à avoir des locaux à Saint-Ouen pour se faire une petite start-up. Mais du coup, ils avaient aussi une salle d'enregistrement et du coup on s'est dit nous, on veut ça aussi en fait, pour pouvoir faire des vidéos, pour faire sortir des contenus et tout ça, et on s'est dit que tout partait du lieu, et en fait quand on avait le lieu, on pouvait faire tout, que genre tout, tout était possible à partir du moment où on avait un lieu assez grand pour accueillir ce qu'on voulait, et que partant de là on pouvait faire plein de projets. Et du coup ben on a ouvert notre premier squat dédié on va dire à l'art. » (Aurélien)*

À l'occasion de la première exposition organisée dans le lieu, Charly est invité par une connaissance à y participer en tant que jeune artiste. Il vient d'entrer en première année à l'école des Arts Déco de Paris, avec l'option Art-Espace, il s'agit d'une première proposition d'exposition « solo ». Sur place, l'organisation de l'évènement exige un travail soutenu. L'accommodation du lieu est encore en pleine expérimentation et des travaux sont encore à réaliser pour qu'il puisse être d'un usage satisfaisant pour accueillir du public. D'une taille modeste avec ses 400 m² divisés en deux étages, il n'est pas organisé en ateliers d'artistes mais comme deux volumes superposés, l'un au rez-de-chaussée et l'autre constituant le premier étage. Les deux espaces sont capables de stocker le matériel acquis par l'association, et d'accueillir la production et l'exposition d'œuvres et de performances dans le cadre d'évènements.

Charly se lie d'amitié avec Henri et Aurélien, qu'il rencontre à cette occasion. Ils s'affairent ensemble à l'installation et à l'organisation du lieu et de l'exposition. C'est ainsi que Charly intègre le collectif. Les membres sont une poignée, et tous ne sont pas artistes, mais ils partagent une passion commune pour l'organisation d'évènements artistiques et culturels. L'ouverture d'un lieu prend son sens à travers l'accueil des jeunes artistes et du public.

Le collectif poursuit son activité en organisant des concerts, des tournages, et de nouvelles expositions. Il s'agit de « rendre possible les choses » en participant notamment au travail de « récup' » qui consiste à glaner des matériaux, et qui compense le manque de budget de ceux qui frappent à leur porte pour demander une aide à la production. Le propriétaire d'une entreprise de scénographie mise en liquidation y entrepose son matériel, et donc le prête aux organisateurs : des cloisons en bois, des rouleaux de scotch, des gélatines, quelques spots de lumière – qui, *in fine,* seront définitivement récupérés par le collectif. Sur le plan logistique, la répartition sur deux étages est relativement contraignante pour l'équipe organisatrice. Elle oblige à répartir le matériel entre le rez-de-chaussée et l'étage pour libérer l'espace souhaité, les deux ne pouvant être mobilisés simultanément : « *Donc soit on avait les trucs en bas, soit on avait les trucs en haut, mais c'était deux cents mètres carré de bordel de ouf !* » (Charly). Le travail de maintenance et de logistique occupe ainsi une place conséquente dans l'organisation, mais chacun s'y attelle ce qui participe d'une dynamique et d'une énergie collective. Une compréhension partagée des possibilités spatiales du lieu s'élabore dans les remue-ménages, au sens « littéral », que chaque organisation d'évènement nécessite.

> « *C'*était parfait. C'était un grand espace complètement vide, en fait, il y avait tout à faire et du coup *c'*était génial parce que en fait partant de là, on a pu organiser des expos, créer un ciné-club, créer une radio, faire répéter des groupes, on a pu produire des groupes, on a pu produire des artistes en fait. On a pu créer une espèce de bar clandestin, on avait une microéconomie au sein du lieu. Financés par le bar clandestin on pouvait produire des choses, en fait, *c'*était pas juste de l'accueil d'événements et de l'accueil des artistes. On produisait les artistes. On produisait des clips, on produisait des expos, on produisait des œuvres pour les artistes. On a même produit une expo qu'on a fait au Carrousel du Louvre, on a exposé des artistes qui avaient bossé pendant 9 mois au sein du lieu là-bas. » (Henri)
>
> « Et en fait oui ils passaient surtout le balai, *c'*était surtout un travail de ménage, mais je ne trouvais pas ça à l'extérieur. Je retrouvais la même énergie qu'ils avaient à passer le balai dans ce que moi je projetais d'être artiste. » (Charly)
>
> « On rendait possible des choses, genre un groupe de musique qui veut faire son film et qui n'a pas vraiment de budget parce qu'il est aussi jeune que nous, on lui donnait un petit coup de main pour la récup et du coup on se démenait pour faire un truc… » (Charly)

Le Point G est un premier lieu d'expérimentations pour ce petit collectif. Il est l'occasion d'apprentissages qui seront considérés par ses participant·e·s comme très utiles pour poursuivre avec de nouvelles organisations de lieux auto-gérés. Parmi les expériences marquantes, le collectif organise un bal musette avec la *Baronne de Paname.* Figure des nuits parisiennes, la Baronne attire pour l'occasion une centaine de personnes, son public fidèle. En

moyenne, les habitués du lieu sont plus jeunes d'une ou deux générations, et plutôt éloignés, dans leur pratique, des courants musicaux proposés ce soir-là. L'évènement fait sensation. Un concert incluant du « mapping » est également organisé, mobilisant un orchestre entier. L'exposition que le collectif parvient à organiser au Louvre est une opportunité inattendue, le groupe arguant d'un savoir-faire qui semble plutôt s'acquérir en chemin qu'être un gage à priori maîtrisé en amont :

> « On avait réussi à faire croire à « *x* », qui est un truc de mode, qu'on était en gros capable de faire une expo au Louvre. Enfin… ce qui en fait était vrai parce qu'on l'a fait mais – surtout qu'on avait du budget […] Et du coup on avait réussi à faire cette expo qui était un truc très street art à l'époque, parce que le mec qui s'occupait de ça était un peu là-dedans. C'est un peu un cauchemar cette expo mais au moins on avait réussi à amener le squat au Louvre – au Carrousel du Louvre. » (Charly)

À travers l'organisation de cette exposition au Louvre, le collectif sort du lieu initial dans lequel il s'est constitué. Apparaît alors l'émergence d'une organisation par projet qui peut s'affranchir de l'espace maîtrisé initialement. La précarité de cet espace – braconné sur le plan légal, bricolé dans sa matérialité, et changeant dans ses modalités d'occupation – est appréhendée depuis l'ouverture qu'elle autorise. Le lieu est organisé pour susciter la rencontre, avec des propositions artistiques sur des formats en quelque sorte « décloisonnés » tant en termes de disciplines artistiques mobilisées, que du point de vue des pratiques festives accueillies. Certaines dimensions de domestication de l'espace, en particulier le ménage, sont assimilées comme des pratiques collectives centrales dans la vie du lieu, et qui participe à faire de sa précarité une expérience collective soutenable.

L'expérience se poursuit deux ans. Le bâtiment appartient à la RFF – Réseau Ferrés de France, qui porte plainte contre cette occupation illégale. Une procédure judiciaire est amorcée et le collectif comprend qu'il va devoir partir. La mairie visite le projet, mais il n'y a pas de décision politique de soutien et sur le plan légal, le collectif perd le procès. Certains membres tentent « d'ouvrir » d'autres lieux de manière illégale, mais ces tentatives sont infructueuses. Le matériel acquis au fur et à mesure est stocké dans un autre squat en attendant de trouver un nouveau bâtiment.

L'un des membres du collectif – un professionnel dans le secteur de la communication qui avait soutenu le lancement du projet en pourvoyant quelques aides financières – signale au collectif avant qu'il ne soit expulsé une opportunité. Le directeur d'une grande enseigne de mobilier vient d'acheter un très grand terrain sur lequel se situent les bâtiments d'une ancienne usine, pour lequel il n'a encore aucun projet. Particulièrement enthousiaste, il présente l'affaire comme une opportunité unique de monter « le plus grand squat de France ». Avec 24 000 m² au sol, de très nombreux bâtiments inoccupés et sans attribution, cette annonce est une aubaine, si peu probable que les membres du collectif ont du mal à le croire. Après une mise en lien un peu chaotique, un accord est finalement passé avec le propriétaire.

Synthèse du Point G

Période de gestation / conception de l'espace	Mise en mise en récit de l'espace (« boite noire »)	Flexibilité interprétative de l'espace et diversité de pratiques	Organisation collective du lieu / *commoning*
> Temps l'installation avant l'organisation de la 1re exposition n'est pas précisé. > Espace évolutif sur deux étages : réaménagements réguliers pour chaque format accueil > Stockage du petit matériel (lumière, son) acquis par l'association	> Récit dominant : lieu festif proposant des formats d'exposition inédits – aide aux jeunes artistes pour expérimenter et montrer leur travail – originalité des formats d'expositions, de concerts et d'évènements festifs – occupation temporaire en squatter – programmation qui revendique une certaine dimension subversive	> Les 3 fonctions de création, production et exposition sont réunies au sein d'un même espace, installées de manière temporaire > La précarité de l'espace constitue une composante essentielle de son ouverture : diversité de pratiques autorisée par une libre recomposition de l'espace pour s'adapter à chaque format. > Stockage mobile du matériel en fonction des besoins liés aux autres fonctions. > *Extra-muros* : exposition grand format au Louvre	> Les fonctions de création, production et exposition sont réorganisées en permanence > Récupération de matériel scénique ; de divers matériaux pour abonder aux créations accueillies dans l'espace. > Apprentissage de l'organisation collective des fonctions de production et de diffusion > Espace ouvert à une communauté : membres du public fidélisés et jeunes artistes

Site 1 – le Wonder, à Saint-Ouen | 2013/2016 : aménager des espaces de pratiques artistiques

Réparation du site et processus d'installation – octobre 2013

Un accord est passé entre le directeur de l'entreprise de mobilier, propriétaire de l'ancien site de production Wonder, et la petite équipe du Point G. Henri, Charly, Florian et Aurélien sont particulièrement investis et motivés par l'ouverture de ce nouveau chapitre. Le projet s'oriente vers la création d'ateliers d'artistes attribués et installés en fonction des possibilités qu'offrent les bâtiments et la parcelle. Un bâtiment est mis gracieusement à leur disposition, la présence des ateliers permettant au propriétaire de s'épargner les dépenses en gardiennage. L'accord ne porte pas sur tous les bâtiments du site, il s'agit en réalité d'une cohabitation : en plus de l'enseigne située à l'entrée de la friche, d'autres bâtiments sont déjà utilisés comme zone de dépôt et de stockage par une grande famille d'antiquaires qui entrepose les objets qui sont commercialisés aux quatre coins du monde. La collection d'objets hétéroclites a quelque chose d'un trésor improbable aux yeux des nouveaux arrivants, composé de centaines d'objets plus ou moins précieux. Ils ont été entassés dans les bâtiments les moins endommagés du domaine, mais aucun travail de réfection n'a jamais été engagé. Pour dégager la place nécessaire, les antiquaires ont simplement évacué les gravats et les objets indésirables des bâtiments les plus sains pour les entreposer dans ceux les plus endommagés. Une méthode similaire à celle des squatteurs, à bien y regarder, confie l'un des cofondateurs du Wonder. Ces bâtiments massifs, en ruines pour beaucoup d'entre eux, campent sur un vaste terrain en friche, le tout composant un environnement chaotique, envahi par la végétation, et quelque peu labyrinthique[83]. Conçu pour accueillir une communauté de travailleurs à l'échelle industrielle, le tout forme un complexe architectural aux proportions inattendues pour une parcelle livrée à la gestion d'un collectif qui compte à ce stade moins d'une dizaine de membres.

L'équipe essentiellement issue de l'expérience du Point G devient l'équipe du Wonder en entamant les travaux de réparation d'un des bâtiments les moins endommagés, situé au fond de la friche, dans lequel elle pourra s'installer. Les protagonistes sont progressivement rejoints par des connaissances, souvent des artistes informés par le bouche-à-oreille, qui viennent mettre la main à la pâte et prêter renfort pour déblayer et construire les ateliers. Il n'y a pas d'électricité, ni de fenêtres. C'est l'hiver, et en attendant que l'accès à l'électricité soit installé, tout s'arrête vers 17 h, au coucher du soleil. Ainsi débute un corps à corps avec le bâtiment qui se poursuivra pendant les trois ans d'occupation à venir. Les travaux ne prennent jamais vraiment fin, mais la première année est rythmée par les efforts de réhabilitation les plus conséquents et pénibles. Les trois premiers mois les plus intenses en travail sont nécessaires

83 Des images d'archives ont été rendues accessibles, filmées par un membre du collectif et visionnées avec les membres qui ont fourni la légende et les explications nécessaires au cheminement de la caméra dans les lieux. Ces images ont été tournées après que le collectif ait quitté les lieux mais donnent à voir une vision d'ensemble qui confirme les différents récits collectés concernant « l'ambiance » qui régnait sur le domaine.

pour « reconstruire » et que soient ouverts des espaces permettant aux fondateurs de vivre sur place. Cette phase de reconstruction consiste pour l'essentiel à opérer les réparations les plus lourdes touchant directement le corps du bâtiment, le gros œuvre en particulier. La gestion des fluides, l'eau et l'électricité, s'accompagne de la construction progressive à partir des pièces déjà existantes ou à moduler, conquises les unes après les autres, et la constitution d'espaces partagés.

> **Extraits d'article de presse, décembre 2016**
> « Un ami m'a parlé d'un plan à Saint-Ouen, une grande usine désaffectée. Je débarque dans le bâtiment : 3 mètres cubes de gravats, pas d'électricité, la jungle. Je suis revenu aider un mois plus tard et je m'y suis installé. » (François)
>
> « Ça faisait environ 6 mois qu'on avait fini l'école de couture et on cherchait un endroit pour pouvoir travailler. Un gars a dit à une fille de l'école qu'il draguait qu'il avait un plan pour des nouveaux ateliers et elle nous a transmis l'info. On a sauté sur l'occasion et on s'est retrouvé avec une équipe d'environ 20 personnes, provenant majoritairement du squat le Point G qui venait de fermer, devant le gars qui avait le plan relogement en question. On a visité le lieu une première fois, une usine abandonnée depuis 30 ans, puis une deuxième fois et bam ! on a commencé les travaux. Y'avait vachement de boulot mais c'était assez grisant de voir un champ des possibles aussi infini. » (Ferdi & Baya)

Le bâtiment investi mesure environ 1 700 m² et s'organise en « cellules » : une multiplication d'espaces clos, offrant de grands volumes qui deviennent progressivement les ateliers privatifs accueillant en moyenne deux artistes, et des ateliers partagés organisés par pôle d'activité (bois, métal, sérigraphie). L'un des fondateurs, Aurélien, fait bénéficier le collectif de ses capacités de financements de sorte que les travaux puissent avancer. Les quatre membres fondateurs, qui impulsent la dynamique de réhabilitation et d'ouverture du lieu, habitent sur place.

Le rapport au lieu et à l'accueil est profondément modifié : il ne s'agit plus d'organiser des invitations ponctuelles mais des installations pérennes. Le temps long de l'installation des artistes dans les ateliers suppose de partager des règles d'usage qui cadrent la coprésence. Tout d'abord, il s'agit d'organiser cette co-présence en planifiant les conditions d'accueil. Le dépôt de candidature est envisagé, pour que le lieu puisse bénéficier aussi aux jeunes artistes issus d'écoles hors de la région parisienne – afin de contourner les réseaux parisiens, en passant notamment par le réseau des écoles d'art. L'un des membres, qui n'est pas originaire de la région parisienne, souligne que parmi les enjeux de cette ouverture se joue l'accueil de jeunes artistes arrivant à Paris après leurs études, qui ne bénéficient pas des réseaux parisiens et qui trouvent difficilement des espaces de travail. Mais la posture d'accueil à travers une sélection sur dossier paraît un peu « prétentieuse », et les quatre fondateurs ne sont pas parfaitement à l'aise à l'idée d'occuper la position de critique du travail artistique des candidats. La procédure de dossier sera toute fois conservée mais chacun sollicite finalement son réseau amical en annonçant l'ouverture d'ateliers, en appuyant les candidatures qui sont reçues sur une logique du « premier arrivé, premier servi » (Charly). Les fondateurs font au mieux pour mettre en adéquation les espaces proposés avec les pratiques des artistes accueillis, en composant avec la conquête au fil de l'eau des espaces à aménager :

> « On a essayé de proposer un peu avec les pratiques des uns et des autres mais ça s'est assez vite rempli. Au début c'était « ben tu ne peux pas te mettre là-haut parce qu'il n'y a toujours pas l'électricité et il y a des fuites, et il y a le machin… Et au fur à mesure on a réussi à réparer là-haut et du coup on ouvrait des nouveaux trucs. Les gens se mettent en général à deux par atelier ». (Charly)

Le collectif tente de relier le lieu à d'autres espaces de professionnalisation en s'inscrivant dans une logique de continuité. Le positionnement du lieu en prolongement de l'école d'art (Beaux arts, Art Déco, notamment) informe son organisation spatiale en atelier, notamment collectifs (une modalité organisationnelle commune dans les écoles). Cette continuité s'exprime également dans l'ambiance générale entretenue par les rapports quotidiens entre les résident·e·s :

> « […] j'arrive pour la première fois dans le Wonder et là je croise du monde, donc ça tournait vers nos âges, on te dit bonjour, on te sourit, on te pose des questions. Et direct je me suis ressenti dans l'école d'Angers l'ambiance de l'école d'Angers, dans ce lieu. J'ai dit, ha ouais ça peut exister à Paris, il y a cette possibilité, donc un souffle nouveau ». (Mickaël)

La ruine du bâtiment contraint en partie ces aménagements et les conditions d'accueil, et oblige à composer avec ses imprévus. Le prix des loyers est fixé à 5 euros le mètre-carré, un prix particulièrement bas qui contraste nettement avec le marché des locations à Paris et dans la petite couronne, pour l'habitat comme pour l'accès à des ateliers de travail. L'équipe gagne progressivement du terrain sur les espaces du bâtiment qui doivent être mis hors eau et relié à l'électricité. Au bout d'une première année de travaux l'espace devient « vivable » selon ses habitants : il offre un minimum de confort incluant l'électricité et les sanitaires. Les artistes s'y installent progressivement, au fur et à mesure des déblaiements, et rapidement le projet est rejoint par une petite soixantaine de résident·e·s. Le territoire des ateliers gagné sur la friche se stabilise. Le bâtiment en compte autour d'une petite trentaine d'espaces de travail (28 annoncés dans le catalogue de présentation à la mi-année 2015). La zone d'occupation sera toutefois progressivement agrandie avec le déploiement d'espaces destinés aux activités collectives, si bien que les résident·e·s sont toujours affairés à des travaux d'une nature ou d'une autre. Un autre morceau de bâtiment est « récupéré », de manière non-officielle, par le collectif : une salle entre 500 m² et 700 m² utilisée comme studio photo par l'entreprise de mobilier très ponctuellement pour des séances de *shooting*, que le collectif décide de mobiliser ponctuellement pour l'utiliser comme salle d'exposition. Les bricolages et réparations ponctuels, eux, sont constants.

Cette dynamique d'occupation fait apparaître que la notion de stabilisation de l'aménagement ne s'applique pas de manière uniforme aux espaces, qui poursuivent leur propres temporalités. Différentes temporalités coexistent ainsi au sein du lieu. Le temps de la ruine impose ses dégradations plus ou moins perceptibles de l'ensemble du site, certains bâtiments étant plus concernés que d'autres. Ce temps de la ruine subsiste également dans le bâtiment réhabilité par le collectif, et se signale en obligeant les habitants à bricoler des réparations régulières. Les temps du travail, des sociabilités amicales, et du repos de chacun se côtoient et s'y mêlent dans différents espaces plus ou moins délimités. L'identité et le fonctionnement du projet

évoluent progressivement, à mesure de la transformation des espaces eux-mêmes, et du rapport qu'entretiennent les résident·e·s au lieu.

Le catalogue édité mi-2015, réunissant la présentation des artistes résident·e·s du Wonder, parle de la communauté de jeunes artistes comme d'une « fourmilière », évoque comme moteur de l'organisation une énergie commune au service d'une occupation collective d'ateliers dédiés aux jeunes artistes. Cette mise en récit passe par les photographies des différents espaces découpés dans le lieu. Le texte témoigne de l'ambition de professionnalisation du projet via l'organisation des espaces. L'aménagement lieu doit susciter la rencontre et favoriser les échanges de pratiques. La coprésence des artistes au sein du lieu doit susciter les coopérations et la transmission de savoir-faire, une dimension organisationnelle plus indéterminée mais encouragée à l'intérieur du cadrage qu'organise la segmentation des espaces. La fréquentation du lieu doit convertir en expérience vécue ces rencontres rendues possibles par l'espace (« *l'enactement* » de Dale & Burrell). Le hasard de l'espace est en quelque sorte à la fois convoqué et maîtrisé : les résident·e·s sont choisis, il y a donc une relative fermeture du lieu, mais l'organisation d'espaces collectifs et la circulation libre au sein du lieu doit permettre de conjurer une fixité associée à la segmentation des espaces. Cette forme dégradée et maîtrisée du hasard de l'espace est présentée comme une forme souhaitable pour assurer la professionnalisation du lieu. Aménagements et usages sont ainsi planifiés dans une articulation de la segmentation et de l'ouverture. Une vidéo de présentation illustre cette stratégie spatiale et discursive[84]. L'occupation y est décrite comme une performance collective et coopérative, une invention-réinvention de l'espace et de ses usages.

Le contrat de bail qui unit l'association au propriétaire précise que l'organisation d'évènements est interdite. Henri et Aurélien se languissent de ne pouvoir organiser de fêtes, et se lancent dans la recherche d'un nouveau bâtiment qui puissent accueillir une vie nocturne festive. Ainsi naît en novembre 2014 L'Amour, à Bagnolet. Dix artistes, qui composaient en grande partie de l'équipe gestionnaire à la manœuvre du Wonder à Saint-Ouen, s'engagent dans cette nouvelle entreprise. Le groupe emporte avec lui l'association qui constituait la formalisation légale du collectif. C'est l'occasion d'un renouveau parmi les résident·e·s du Wonder, qui viennent occuper la place laissée par ceux qui choisissent de s'investir dans ce nouveau projet. Les deux équipes, celle du Wonder et de L'Amour, restent solidaires. Les deux communautés sont proches, parfois se confondent. Les artistes du Wonder participent régulièrement aux expositions hebdomadaires de L'Amour et partagent une partie du travail d'organisation logistique liée aux fêtes qui y sont organisées. L'Amour est ainsi présenté au début de son histoire comme une « Annexe » du Wonder, non pas au sens d'un espace secondaire, mais qui le jouxte, intégré dans la scène décrite comme « alternative » de la vie festive et nocturne parisienne.

Extrait du catalogue du *Wonder* Saint-Ouen, 2015

> « Depuis 2013 notre équipe s'active discrètement en fourmilière dans le bâtiment du Wonder. Énergie d'un travail qui profite à tous ses actionnaires, nous

84 Nommée « Wonder Teaser », elle peut être consultée à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=jzJkO8ntOGA

investissons et tirons bénéfice de notre capital. Agents du bien, du bon, du beau, jusqu'à ce que le déménagement nous sépare, la soixantaine de fourmis passées dans le bâtiment a œuvré à sa transformation, même pour le temps d'un clin d'œil, deux ans *;* réinventé dans ses formes et sa fonctionnalité, le bâtiment est investi plutôt que de crouler sous le poids d'un temps de suspense. Nous fantasmons et revitalisons ces bâtisses immobiles, suspendues de leurs fonctions, elles ouvrent les bras à une réappropriation éphémère. En croisade depuis 2012, le collectif ouvre le Point G qui devient rapidement un lieu emblématique de la jeune culture, en 2013 il se reloge au Wonder devenu aujourd'hui un espace de travail inspiré, et déploie cette année une annexe nommée L'Amour. Zones à haute émulsion, ces lieux ont offert suivant leur caractère ateliers, studios, expositions, tournages, projections, performances… Ample dans le geste, nous tenons à notre énergie commune. »
« Depuis octobre 2013, les travaux menés en continu transforment le bâtiment et rendent les espaces viables. Aujourd'hui le Wonder met à disposition 28 ateliers particuliers, ainsi que des espaces communs comme un atelier bois et métal, un laboratoire photographique, ou une salle de répétition de théâtre. »

Présentation de L'Amour et de l'association *CAAOU* – article *de presse paru* à l'occasion de la pétition pour « sauver L'Amour »

« Avec ces squats, le *CAAOU* souhaite créer des zones artistiques libres et gratuites où n'importe quel artiste peut venir exposer ses œuvres. Une exposition par semaine qui permet à la fois de faire découvrir de jeunes artistes tout en animant le quartier investi ».

STRUCTURATION DES FONCTIONS DE GESTION, DE COORDINATION ET DE COMMUNICATION

Henri étant parti pour organiser L'Amour, alors qu'il incarnait la figure de meneur à Saint-Ouen, et Dany en reprend la direction formelle. Celle-ci s'appuie, pour se formaliser, sur l'association Point G, qui n'avait pas été éteinte, et dont il occupe la présidence. À même de maîtriser les codes institutionnels, il semble capable, aux yeux de l'équipe du Wonder, de défendre le projet, en particulier auprès des pouvoirs publics. Charly s'était largement investi aux côtés d'Henri, et maintient son engagement fort dans l'organisation du lieu mais cette fois, sans les camarades dont il se sentait le plus proche. S'appuyant sur son expérience de gestion de projet et son rôle d'organisateur reconnu comme particulièrement actif dans le lieu, il contribue à forger les décisions au sein de cette nouvelle gouvernance. Une nouvelle équipe se reconstitue donc, qu'il contribue à former en associant des personnes proches et qui partagent sa vision du projet pour le lieu. Charly et Gaspard reprennent la présidence. Si le fonctionnement du petit groupe n'emprunte pas nécessairement le vocabulaire classique du monde associatif, les réunions régulières font office de conseil d'administration en charge du suivi des affaires courantes. Ce qu'il reste des fondateurs et ces nouvelles personnes invitées à s'engager dans les réunions d'organisation occupent désormais la place d'organisateurs et

gestionnaires du lieu. Le projet se stabilise globalement sous cette forme pendant l'année 2015 : au périmètre relativement stabilisé d'occupation de l'espace s'ajoute la constitution d'un espace de gouvernance composée d'une équipe renouvelée d'artiste gestionnaires. Celle-ci se fonde sur une logique à la fois de filiation et de cooptation. La filiation est établie à partir de la position « d'ouvreur ». Le terme est ici emprunté au vocabulaire de l'occupation illégale : les personnes qui « ouvrent » des bâtiments organisent l'arrivée première dans le lieu et son occupation. Une légitimité est issue de ces fonctions. Dans le cas du Wonder, une forme similaire se dessine : la poignée d'organisateurs qui négocient le bail occupent la place d'ouvreurs et l'espace de gouvernance initiale. La gouvernance concerne l'intégration dans le bâtiment et l'octroi d'un atelier, l'organisation logistique du bâtiment dans son ensemble et son entretien, ainsi que la mise en place des espaces communs. Cette forme de gouvernance est en quelque sorte « allocative » : elle sert à allouer et entretenir des espaces distribués et communs. En revanche, une grande liberté est laissée à chacun dans l'usage qui est fait des ateliers et des espaces communs. Ainsi, les usages dans leur ensemble ne sont pas particulièrement coordonnés ni encadrés par la gouvernance.

Un poste en stage est créé avec l'arrivée d'Élisa en janvier 2016. Elle envoie, via Facebook, un message au Wonder. Elle y précise son parcours et son envie de travailler au sein de structures qui ont pour activité principale d'être des espaces de création et de production dont le mode de gestion serait en lien direct avec les pratiques artistiques. Elle cherche à s'investir dans un espace de création exploratoire, en opposition à des organisations qui seraient « *déconnectées du terrain et où on a l'impression que c'est vraiment une espèce de mise à… exécution de tâches* » (Élisa). Sa proposition correspond au besoin en communication du collectif, mais le poste s'étoffe rapidement de diverses fonctions de coordination. Elle effectue ainsi un stage d'environ quatre mois. Ses interlocuteurs sont principalement les quatre membres du nouveau comité d'organisation qui l'avaient reçu en entretien et qui s'affairent aux fonctions d'administration et de coordination, dont trois composent le bureau : le trésorier, le vice-président, le président – et Charly. Élisa créée des outils de communication, interne notamment, mais surtout, elle les encourage à ouvrir le lieu en dépit de l'interdiction précisée dans le bail. Il s'agit de créer une dynamique qui permette d'entamer un dialogue avec le public sur la base d'expériences partagées.

> « Et moi je leur ai dit en fait si on veut communiquer sur quelque chose, il faut qu'on fasse des événements, il faut qu'on s'ouvre en fait à la rue, au public. Parce que le projet était assez… fermé sur lui, mais pas dans le mauvais sens du terme, c'était vraiment une contrainte qu'ils avaient dans leur bail. » (Élisa)

ANNONCES DE FERMETURE ET ORGANISATION DES FÊTES D'OUVERTURE

C'est à ce moment, après environ deux ans d'installation, que les premières annonces de la fin « proche » de cette occupation temporaire sont formulées par le propriétaire. Celui-ci communique et entretient un dialogue avec le collectif, y compris avec Élisa. Le collectif décide finalement d'ouvrir les portes au public avant de partir. Le lieu avait été jusqu'alors une sorte « d'énigme » (Mickaël) : jamais ouvert au public, la réputation du lieu existe pourtant dans les réseaux franciliens des jeunes artistes et de leur public.

Le bail constitue une clôture juridique de l'espace qui exclut le public et sous-entend l'organisation d'un accueil maîtrisé par ceux du dedans. Pour autant, l'accès au bâtiment n'est pas particulièrement sécurisé, et la circulation interne ne fait pas l'objet d'une surveillance dédiée. L'intensité forte de la fermeture juridique contraste avec la faible intensité matérielle des moyens mobilisés pour organiser cette fermeture. Une seconde clôture du bâtiment est organisée par la gouvernance, de manière relative : tout un chacun peut inviter des amis, et accueillir dans son atelier, des petites fêtes privées y sont parfois organisées. Compte tenu de l'organisation du bâtiment qui inclut un certain degré de porosité, les notions de publics et d'évènement semblent, en tant que telles, évasives. La notion d'évènement du lieu semble toutefois partagée dans l'idée d'une mobilisation du bâtiment et du collectif dans son ensemble pour l'accueil d'inconnu·e·s dans le cadre d'une invitation artistique et festive. La perspective d'organiser un évènement implique d'assumer que les portes soient ouvertes au nom collectif qui occupe le bâtiment. La dimension festive implique également un effet de changement d'échelle potentielle de l'espace : les nuisances sonores, la circulation des personnes sur la voie publique aux abords du bâtiment constituent de nouvelles préoccupations spatialisées à partir du lieu. En son sein se posent diverses question liées à la circulation des personnes, ainsi qu'à la logistique liée à l'organisation d'une restauration, des sanitaires, etc. Des aménagements temporaires sont ainsi réintroduits dans l'organisation de l'espace.

Gabriel, qui a rejoint le projet début 2015, l'avait fait avec en tête un projet d'édition papier. Après l'année écoulée qui lui a permis de s'installer, de se forger des repères et des amitiés fortes, il se lance dans la construction d'un atelier de sérigraphie. Pour son inauguration, Gabriel organise un premier évènement « BOOKSAREFUN » (le 28/02/2016), qui rencontre un succès certain auprès du public extérieur, et un succès plus marquant encore auprès des organisateurs enthousiasmés par l'expérience d'ouverture du lieu. L'ensemble des résident·e·s semblent partager le goût de l'accueil autorisé par ces ouvertures, constatant de surcroît l'existence d'un public intéressé.

> « Et en fait on a fait ce premier truc mais en faisant une espèce d'événement ouvert mais l'après-midi, un peu gentil, mais en fait je crois que ça a créé un truc. Le soir on était tous trop contents, et en fait on était là : mais en fait on ne peut pas garder ce grand bâtiment pour nous tout seuls ! Il faut qu'on s'ouvre public. Et du coup ça a mis une *vibe* un peu d'évènements qui a ressoudé aussi pas mal les équipes là-bas, et qui a fait un truc assez joli. » (Gabriel).

Le directeur de l'enseigne de mobilier propriétaire du bâtiment Wonder est convié à cette ouverture, et témoigne de son admiration devant le travail de réfection accompli, en deux ans, par le collectif. Une forme de confiance semble alors naître chez cet homme vis-à-vis des capacités de gestion du collectif. En dépit des dispositions du bail signé, le collectif mise sur cette confiance et s'autorise ainsi à poursuivre les ouvertures au public. À partir du printemps 2016, la vie du lieu est accompagnée d'une petite musique, celle des annonces régulières de demande de départ du lieu. Mais celles-ci ne sont pas fermes, et la vie de l'organisation se poursuit, incluant des évènements réguliers.

L'ouverture du bâtiment au public s'accompagne d'un usage plus intense de l'espace numérique qui lui est attaché, constitué de sa page Facebook et d'une lettre d'information

distribuée par mail. L'inauguration de l'atelier de sérigraphie est l'occasion d'une première lettre d'information envoyée par Élisa, puis se structure une communauté de « followers » sur Facebook à mesure que s'y égrainent les invitations. Sur le terrain en friche, la nature habille les tas d'ordures et l'atmosphère devient conviviale avec les beaux jours.

> « On faisait des crêpes, on vendait quelques bières et puis il y avait des petits concerts, des gens qui se produisaient, et puis c'était ultra *chill*, parce que c'était vraiment un petit jardin dans une ruine – tu vois un peu glauque – mais avec la végétation qui reprenait c'était assez beau » (Mickaël)

Les premiers évènements sont organisés en après-midi, le week-end de manière générale, et plutôt le dimanche. Le changement de destination de l'espace s'opère ainsi en rythme avec la norme extérieure des semaines de travail. Les participant·e·s attiré·e·s par ces premiers évènements sont issus des réseaux des membres du lieu, dans un premier temps. L'effet de réseau augmente à mesure que les évènements deviennent plus réguliers, jusqu'à ce que certaines fêtes nocturnes soit organisées, et attirent des participant·e·s à la recherche de pratiques festives alternatives. Après un peu plus de deux ans de fonctionnement sans accueil de public, l'atmosphère du lieu est complètement transformée par ces ouvertures qui attirent de plus en plus de monde, et dont la réputation s'étend rapidement. La vie collective et le projet même se transforment aussi progressivement sous l'influence du travail collectif que cela demande, des moments partagés par les résident·e·s et des liens tissés à l'extérieur. Les résident·e·s, qui avaient développé leurs activités dans ces « cellules » que forment les ateliers, se rencontrent d'autant plus et, pour ceux qui choisissent de s'y investir, travaillent ensemble à ces occasions. L'ouverture du bâtiment vers le dehors semble se traduire par des ouvertures du lieu au dedans. Des propositions festives naissent spécifiquement pour ces occasions. Le lieu développe ainsi une identité de programmation.

Gabriel invite Luc, tatoueur et cuisinier, à découvrir le lieu. Ce dernier travaille comme cuisinier la nuit du 13 novembre 2015. Le restaurant ferme la nuit des attentats du 13 novembre 2015, et la nourriture préparée menace de se perdre. Luc décide de l'offrir aux résident·e·s du Wonder. Se tisse une relation autour de la nourriture, terrain d'expérimentations passionnées pour Luc. Ses liens d'amitié et professionnels avec Gabriel l'amène à fréquenter le lieu de manière régulière. Quelques mois plus tard, alors que les évènements du lieu prennent de l'ampleur, Luc et Gabriel proposent de transformer l'offre de restauration avec des expérimentations culinaires inédites. L'organisation de la restauration se raffine et se transforme en une forme qui relève de la performance :

> « Mais c'est là qu'on a commencé, sur les derniers événements, avec Gabriel, en général – parce qu'on était plutôt avec Gabriel à faire ce plan-là, c'est lui qui m'a mis en scène dans cet univers – on était plutôt à commencer à faire des plans de bouffe pour les événements. Parce que l'ancien Wonder faisait des événements artistiques et culturels, musicaux, ce que tu veux, et il y avait des propositions culinaires qui étaient un peu lég' ma foi : c'était des crêpes ! C'était leg' [*léger*]. Les crêpes c'est intéressant parce que c'est avec ça que tu fais le plus de pognon le plus vite possible et avec le moins de connaissances ni de nécessité. Mais on voulait faire des propositions un peu plus intéressantes et donc on a commencé à développer des délires alimentaires plus rigolos. Enfin Gabriel pas spécialement,

mais il était là pour m'appuyer et pour motiver les troupes là-dedans. Et ça a eu un franc succès ! » (Luc)

Au cours de cette dernière année, un travail de structuration des activités s'amorce : des accueils en résidence d'artistes extérieurs, sur la base d'un projet, sont organisées. Les organisateurs les plus actifs commencent à penser les pôles communs – « les poumons du bâtiment » (Charly). S'ajoutent à ceux déjà présents le salon de tatouage monté par Luc sur l'invitation de Gabriel, qui marque le début de leur collaboration, Gabriel devenant l'élève de Luc en la matière. Luc s'installe sur place pour les mois qu'il reste à vivre sur place. Durant l'année 2016, la présentation du projet sera résumée dans un document qui, en comparaison du catalogue édité mi-2015, témoigne de ces avancées. La fonction d'exposition est désormais assimilée et sa pérennisation se traduit par un espace dédié. Des « pôles » se distinguent clairement dans la présentation :

– Ateliers « privatifs » où une cinquantaine d'artistes travaillent.
– Studios son et musique où sont développées différentes pratiques sonores (musique, cinéma, art sonore, documentaire, *etc.*).
– Ateliers techniques communs équipés avec tout le matériel nécessaire. Ils sont à la disposition des résidents *:* un atelier bois/métal, un atelier sérigraphie et un laboratoire de développement photographique.
– Ateliers de résidence pour des durées déterminées.
– Espace d'exposition.
– Salle de spectacle vivant.

Environ 60 artistes participent désormais au projet, allant d'un simple passage, d'une présence ponctuelle à une présence permanente, certains de ces « permanents » se distinguant par un investissement dans l'organisation des évènements et/ou du projet dans son ensemble. Une trentaine de personnes sont ainsi présentes vraiment régulièrement. Certains habitent sur place, mais l'habitat n'est pas nécessairement lié à l'investissement de personnes dans le comité d'organisation ou la gestion en général, contrairement à ce qui était le cas à l'origine du projet. Les règles de fonctionnement pour le bâtiment n'existent pas, au sens où les modalités d'intégration, d'installation et d'usages du lieu diffèrent de fait entre les résident·e·s. Des usages différenciés cohabitent en fonction des parcours que les résident·e·s organisent pour eux-mêmes au sein du lieu. Le groupe de gestion qui s'est constitué autour du noyau renouvelé à l'ouverture de L'Amour ne sont pas élus, l'association n'est pas mobilisée comme un cadre formel doté de règles de participation. Le fonctionnement par cooptation vaut pour ce groupe de gestion comme pour l'accès aux ateliers. Le bâtiment exige sans cesse des réparations, et donc une énergie constante que doivent déployer ceux qui s'engagent le plus activement dans le fonctionnement du projet et de son espace. Dans ces conditions, et en l'absence de règles explicites au-delà du phénomène de cooptation, l'intégration au groupe gestionnaire se fait avant tout par la participation active aux tâches communes, à l'entretien du lieu et aux évènements.

« Il [Charly] m'explique, mais en fait j'ai vite compris de toute façon, qu'il n'y avait pas vraiment de règles et que si tu voulais faire un projet ou t'intégrer un peu plus c'était par des petits gestes, tu vois, participer volontairement à des choses, qu'en tout cas tout était ouvert, c'était possible de faire ça quoi. Et quand je suis

arrivé il y a eu quelques mois un peu stagnants, où j'aidais à réparer des petits trucs, des machins, j'avais certaines compétences, donc… » (Mickaël)

Les différents espaces et leur temps respectifs influence l'organisation et sa gouvernance : le temps de la ruine et les multiples réparations et bricolages qu'elle exige suscite l'entraide et la mobilisation de certains occupants. Dans ces rencontres et alliances se forgent des affinités propres aux espaces-temps liés à l'entretien du bâtiment, distincts des espaces-temps du travail en atelier. Des petits groupes affinitaires se sont donc formés, chacun de ces sous-groupes ayant sa propre expérience du lieu, sans qu'une communication ou une discussion rassemblant l'ensemble des résident·e·s n'ait lieu. Les évènements tendent à rassembler les résident·e·s autour d'un travail commun, de manière ponctuelle. Ils contribuent à former une unité ponctuelle au lieu le temps d'une nuit, tandis que le quotidien se caractérise par l'hétérogénéité des rythmes et des pratiques spatiales.

« Parce que tout le monde avait fait un peu son petit atelier, une fois qu'il y avait un peu l'élec' que c'était cosy, tous les petits ateliers se sont transformés un petit peu en chambre avec un canapé, machin… Et ce truc-là d'événements ça fait qu'il y a eu une espèce de re-nouvelle énergie, où en fait on a fait « *ha mais vas-y, on va faire une rampe de skate, tiens on va repeindre là, c'est crade, tiens on va déblayer ça pour faire un bar et le faire mieux* ». Et en fait il y a eu une espèce de truc d'activités tout le temps et qui a soudé vachement aussi les membres je pense. » (Gabriel)

Alors que les évènements se multiplient, l'activité du lieu prend de l'ampleur. Charly approfondit encore son engagement en prenant en charge leur organisation. Il s'occupe de la programmation, de l'accueil des artistes, du montage et du démontage du bar, etc., avec l'aide essentiellement des résident·e·s actifs dans le groupe de gestion. Cet investissement représente, aux yeux des témoins qui l'évoquent, un travail considérable. Charly est ainsi reconnu comme une figure majeure de part son engagement dans l'organisation, et le meneur de la dernière année d'occupation.

Cependant, rapidement, la question du rôle du comité d'organisation et de sa légitimité se pose. Les évènements ne semblent pas suffire à apaiser les tensions récurrentes qui brouillent les relations entre les résident·e·s. Les écarts entre les différentes interprétations des usages possibles des espaces s'accroissent. Lorsque ces différentes conceptions et usages se superposent spatialement, la gêne occasionnée suscite des disputes au sein du lieu.

« On a commencé à penser ensemble d'autres choses, on a commencé à faire les premiers événements, etc. Et du coup au début, eh bien ça s'est très bien passé mais, voilà il y avait forcément des… des objectifs différents, et surtout je pense, pas suffisamment de… d'information et de communication qui passait entre tous ces groupes. Donc il y avait beaucoup de choses qui, je pense, se faisaient séparément, sans vraiment qu'à un moment donné on se rende compte… ce qui peut être souvent le cas quand on… on cherche à avoir vraiment une liberté, une autonomie, une horizontalité totale et qu'à un moment donné, on commence à structurer, on commence à avoir des objectifs concrets, ben voilà… il faut

forcément, forcément… un peu… faire… avoir quelques protocoles en fait pour… pour que les choses se comprennent, s'entendent, etc. » (Élisa)

Le lieu occupe dans les parcours de chacun des jeunes artistes résident·e·s une diversité de fonctions. La conception du lieu et du projet qui réunit les artistes gestionnaires sont explicités dans les plaquettes de présentation : « *Ces travaux ont permis de mettre à disposition, à moindre coût, des espaces de travail à de jeunes artistes émergents afin qu'ils bénéficient d'ateliers et de moyens de production. En effet, le coût d'un atelier en région parisienne est particulièrement élevé et difficile d'accès*. ». Ces considérations s'inscrivent dans la continuité des revendications de l'association CAAOU (Collectif artistique associatif de l'Ourcq) et de ce qui avait été développé au Point G, mais aussi de ce qui se développe à L'Amour.

En miroir de ces statuts, des résident·e·s explicitent et illustrent leur analyse de ces enjeux par leurs témoignages, recueillis à la fermeture du lieu dans un article de magazine qui dresse onze portraits du Wonder dépeint et expliqué par ses résident·e·s, à l'aune de leur propre parcours.

Récits du Wonder extraits d'article de presse
Johan Papaconstantino, 24 ans
« Si tu devais définir le Wonder en quelques mots, tu dirais quoi ?

C'est un immense atelier où tous les médiums et les disciplines se côtoient. Un lieu qui crée une dynamique totale entre la pratique d'atelier, la pratique de l'exposition et la diffusion : une espèce de grande communauté autogérée où tout est mis à la disposition de chacun. On s'est tous appropriés le lieu comme on l'entend et du coup, on s'est permis beaucoup plus de choses qu'on l'aurait fait dans une galerie, par exemple.

Qu'est-ce que tout ça t'a apporté ?

Le Wonder, ça m'a permis de réaliser des formats plus grands que d'habitude. De chez moi, je ne pouvais pas me permettre de passer des couches de peinture hyper nocives partout dans ma chambre.[…] »

Vincent Chéri, 27 ans

« Qu'est-ce que tu retiens de ces 4 mois passés dans ces ateliers ?

Le Wonder, ça m'a redonné confiance en l'humanité. Je suis un peu solitaire et je me suis retrouvé dans une communauté où tu es obligé de croiser les gens tout le temps. Personne ne frappe à l'entrée, tout le monde passe et dit bonjour : au début, ça me rendait dingue. En fait, tu t'y habitues et c'est très agréable. Ici, c'est un lieu de passage, d'activité, de création. Ça te donne envie de bosser et je suis hyper reconnaissant de cette émulation. »

Ferdi & Baya, 24 ans

« Comment définiriez-vous l'ambiance, l'atmosphère qui règne au Wonder ?

Ça dépend des périodes. Tout a beaucoup bougé en fonction des gens et des saisons. Le Wonder du début c'était pas du tout comme le Wonder de maintenant,

on était moins nombreux, c'était plus le zbeul[85]. Maintenant y'a plus de gens, on est presque 60. On a un grand jardin, plus d'ateliers aussi. Mais dans l'ensemble ça a toujours été une super ambiance, sans embrouille et on a tous bossé ensemble à un moment ou un autre. La vie en communauté se passe comme partout. D'ailleurs, on est assez surpris quand on sort du Wonder, dans « le monde réel », qui semble d'un coup bien plus triste et grand. Ça nous arrive de pas en sortir pendant une semaine.

Qu'est-ce que tout ça vous a apporté ?

Énormément, à commencer par de l'espace qu'on a transformé en atelier de couture, un endroit où vivre, l'énergie pour monter une entreprise, une ribambelle de potos, plein de techniques qu'on s'est mutuellement fait découvrir. Vivre à Paris c'est hyper compliqué, hyper cher. Y Travailler à son compte c'est encore plus dur. Ici on a de quoi faire, même s'il a fallu donner dans les travaux au début. Sans le Wonder je sais pas ce qu'on ferait aujourd'hui, alors que maintenant on sait très bien ce qu'il nous reste a faire »

François Malingrey 27 ans

« Le Wonder, c'est quoi pour toi ?

L'enthousiasme. Tout s'est toujours fait dans la joie et sans contrainte. Les gens ont des idées, ils les réalisent et tout le monde suit. C'est un moteur de création.

Qu'est-ce que le Wonder t'a apporté personnellement ?

Ça m'a beaucoup apporté. Déjà, de l'espace et surtout, une énergie de dingue, avec des gens qui te motivent et te donnent envie de faire des choses. On somatise en permanence et les rencontres marquent profondément notre manière de créer. »

Collectif La Mouche

« *Comment vous vous sentez, aujourd'hui, maintenant que le Wonder ferme ?*

La moitié du groupe se retrouve SDF. Et l'autre moitié va héberger les SDF. Ça nous fait un petit truc. On a créé beaucoup de choses ici et c'est un peu comme si on s'apprêtait à quitter une grande famille. On sait qu'on ne retrouvera que très difficilement un lieu comme celui-là, avec autant d'énergie et de gens cool.

Ça vous a apporté quoi d'être ici ?

On a appris la menuiserie, la couture ! Non mais sans rire, on a monté notre propre studio, tout construit, rencontré d'autres musiciens, des gens avec qui on travaille maintenant, comme Samy, Camille ou l'équipe de drône. Notre famille s'est agrandie. Au Wonder, tout le monde s'échange des idées, partage son savoir-faire avec les autres, tout le temps. C'est hyper créatif. »

Margot Dusé, 25 ans

« *Qu'est-ce que le Wonder t'a apporté, artistiquement et personnellement ?*

85 Zbeul : de l'arabe, désordre, chantier, bordel. Voir : https://fr.wiktionary.org/wiki/zbeul

C’était ma toute première fois dans un atelier, avec d’autres artistes. Je m’y sens hyper bien. J’ai tout l’espace et le temps pour travailler, me détendre, voir les autres. D’un point de vue artistique, c’est un lieu extrêmement inspirant. La création des autres a énormément nourri ma pratique personnelle : les toiles de Johan m’ont inspirées un shooting photo, mes costumes lui ont sans doute inspiré une toile en retour… Lorsque j’ai voulu créer un costume de robot, Antonin m’a aidé à réaliser quelques empiècements métalliques, bref : on a 50 cerveaux créatifs prêts à nous porter main forte en permanence. L’énergie est très positive. »

Antonin Hako, 27 ans
« Quand et pourquoi es-tu venu au Wonder ?
[…] Dernièrement, j’ai ressenti le besoin de faire les choses de mon côté, de trouver mon indépendance. Arriver au Wonder m’a permis de retrouver une indépendance créatrice tout en étant dans une richesse d’interactions quotidiennes. Je dois beaucoup aux gens qui ont peuplé ce lieu.
Qu’est-ce que tu y fais ?
De la sculpture et de la peinture. En ce moment, je réalise une série sur l’identité, la mémoire et les interactions qui nous façonnent et nous construisent en tant qu’artistes mais surtout en tant que personnes. Le Wonder m' a beaucoup apporté. C’est une ville dans la ville et vivre avec tous ces gens, travailler à leurs côtés m’a donné envie de questionner la notion d’identité, la place qu’on occupe au sein d’un groupe. Au final je pense qu’on se pose tous cette question d’appartenance. Ces installations représentent des fragments de ma vie passée ici. J’inviterai les gens que j’ai rencontrés à construire des sculptures avec moi. »

Deux considérations majeures semblent dominer chez les artistes résident·e·s dans leur interprétation du rôle du lieu dans leur parcours individuel, décrit comme indispensable : la capacité pratique à exercer son métier et développer sa propre économie, et la possibilité d’habiter pour certains. À ces préoccupations le projet répond en limitant le coût de location au m², en aménageant l’espace de manière à fournir aux artistes la capacité physique et logistique à produire des grands formats qui peuvent provoquer une gêne ou qui sont irréalisables dans des espaces trop contraints, *a fortiori* dans des espaces domestiques. La fonction première du lieu, dictée par la nécessité d’un accès à bas coût à un espace de travail, préside à son organisation. Sur le plan financier, les ateliers répondent ainsi à une « première nécessité ». Les artistes indiquent également, dans la description de leurs pratiques, que le lieu intègre les contraintes incontournables liées à la toxicité des produits employés. De leur capacité à accéder à des espaces qui composent avec les contraintes propres à l’exercice de leur pratique artistique dépend leur développement professionnel. L’habitat est une option complémentaire. En ce sens, le lieu est tout aussi indispensable sur le plan financier que pratique.

Une troisième considération, centrale dans les récits mais qui est décrite sur le registre de la « conséquence » plus que de la nécessité, est celui de l’apprentissage entre pairs. Les témoignages raisonnent d’une appétence commune pour le croisement des pratiques par le truchement des transmissions, du partage de savoir-faire et des collaborations professionnelles

que le partage d'espace a facilité. Les parcours artistiques individuels s'entremêlent du point de vue des pratiques et savoir-faire, et s'influencent via des références croisées. S'il s'agit d'une conséquence de l'organisation collective nécessaire pour l'accès à un lieu de travail, c'est tout autant un élément de conception du lieu. La circulation et les rencontres entre les personnes constituent une dynamique centrale dans la mise en récit du lieu. Les modalités d'organisation de cette présence collective en témoignent notamment à travers les ateliers collectifs, une modalité d'installation propre à susciter ces croisements. Il semble cependant que ce soit tout autant l'épaisseur des moments quotidiens partagés que les temps de travail collectif nécessaires pour mener à bien les évènements qui alimentent ces rencontres professionnelles. Cela apparaît par touches dans ces courts extraits d'entretiens à travers lesquels les protagonistes contribuent à étoffer le récit dominant du lieu [cf. p. 294, Récits du Wonder extraits d'article de presse]. Ces processus de coopération émergent au croisement de l'organisation collective des conditions matérielles de production individuelle (les ateliers personnels) – et éventuellement la « reproduction » *via* l'habitat – d'une part ; et d'autre part l'organisation collective des conditions de production collectives d'autre part (l'entretien de l'infrastructure dans son ensemble, des ateliers collectifs et des évènements officiels).

Les résident·e·s forment ainsi différents groupes qui sur le plan professionnel s'ajustent et s'alimentent. Ce sont les usages hors des pratiques professionnelles qui deviennent sources de conflits et de désaccords majeurs. En particulier, certains résident·e·s ne semblent pas exercer de pratique professionnelle régulière au sein du lieu, y compris parmi ceux qui habitent sur place. Par copinage et concubinage, des ami·e·s, compagnes et compagnons s'installent, ce qui augmente la taille des groupes usagers de l'espace, qui sont moins directement concernés par la dimension professionnelle de l'infrastructure. S'y ajoute que les pratiques festives improvisées par certains habitants et la cohabitation permanente de rythmes de vie domestiques nocturnes en décalage avec les pratiques professionnelles diurnes provoquent de forte gênes, et des conflits de voisinage.

> « Et du coup on a eu plein de soucis avec gens qui n'avaient pas vraiment besoin d'un atelier au final, mais qui étaient là parce que c'était cool. » (Charly)
> « Et puis là-bas il n'y avait… pas ce respect qu'il y a ici, il y avait beaucoup de gens en fait, je pense que c'est dû au prix des loyers d'atelier qui étaient – comme on bénéficiait de ce… c'était un accord à l'amiable mais en fait on avait aucun loyer à rendre au propriétaire […] Donc du coup il y avait une toute petite économie, et les loyers étaient très peu chers, ce qui faisait que les gens ne trouvaient pas forcément de sens… Enfin tu vois, ils n'avaient pas besoin d'avoir un sens d'être là quoi. Ils étaient là. De toute façon ils ne payaient pas cher donc… C'était bien, il y avait du monde mais y'en avait plein qui n'avaient pas de pratique, qui ne faisaient rien en fait, qui tirait le projet par le bas, donc des fois – tu sais c'était incontrôlable. Donc moi je dormais là, mais je n'étais pas vraiment censé dormir là. Donc les gens ils faisaient la teuf, à droite à gauche, sauf qu'il n'y avait pas de – enfin il y avait juste des cloisons, mais il n'y avait pas de plafond ! Donc… C'est comme si ils étaient là dans mon lit… T'es là non mais attends il est 4h du mat', j'ai cours dans 3 h, je dois pondre un mémoire, qu'est-ce que tu fais?! » (Mickaël)

Un conflit de légitimité émerge entre le groupe des gestionnaires – qui tente de professionnaliser le lieu progressivement et de cadrer les usages domestiques – et les résident·e·s éloignés de cette organisation, qui poursuivent des finalités domestiques et festives. Aux yeux des artistes gestionnaires, compte tenu des efforts déployés pour organiser le lieu, il est problématique que certains semblent se satisfaire de la vie festive du lieu et de la faible charge financière que le loyer représente. Ces usages sont considérés comme opportunistes, et font émerger la figure du « passager clandestin ». Une partie conséquente des résident·e·s ne paît plus, ou paie avec beaucoup de retard, leur loyer. Charly en particulier prend en charges les nombreuses relances nécessaires pour obtenir tant bien que mal les paiements dus à l'association. Le groupe des gestionnaires estime que l'adhésion et la participation au fonctionnement du projet tel qu'il a été initialement conçu – bénéficier et organiser l'accès à un espace de travail peu cher pour se dédier à une pratique artistique – sont inexistantes pour nombre de résident·e·s.

Si toutes les conditions ne sont pas réunies pour considérer le lieu comme un espace géré « en commun » du point de vue de sa gouvernance, la double dynamique de l'organisation « du commun » (la production collective des ressources communes) « pour le commun » (l'usage collectif des ressources communes) émerge distinctement pendant les évènements. Le *commoning* apparaît aux yeux des résident·e·s dans l'espace-temps distinct de l'évènement. Le *commoning* trouve parfois des prolongements dans les collaborations issues des rencontres et du travail commun à ces occasions [cf. p. 294, Récits du Wonder extraits d'article de presse].

De l'absence de délibération dans l'organisation « en commun » (l'allocation collectivement délibérée des unités de ressources attribuées aux usages individuels et la répartition des responsabilités) émerge les tensions les plus vives. Celles-ci se spatialisent dans les chevauchements sonores, les rythmes de travail et festifs, la confrontation de certains avec le temps de la ruine dans l'effort d'entretien du bâtiment que d'autres semblent ignorer. Une conception commune du lieu comme infrastructure – en tant qu'espace de production et d'exposition du travail artistique – semble absente. Ce qui est rendu possible matériellement par le lieu déborde de ce qui est prévu dans la conception initiale de l'infrastructure par les fondateurs et les gestionnaires. L'ensemble de l'organisation de l'espace n'a pas été conçu et planifié en amont de l'installation. Son aménagement est organisé de manière itérative, au fil des conquêtes sur l'espace-temps de la ruine. Mais cette conception au fil de l'eau n'est pas planifiée pour s'adapter à tous les usages. L'installation progressive de la multiplicité des usages complexifie l'organisation du lieu. Pour le groupe gestionnaire, il s'agit de contenir les usages indésirables, autant que possible, de sorte à favoriser les espaces-temps professionnels. Pour le dire avec Massey, il s'agit de toujours négocier l'ici et le maintenant, puisque « *les conflits émergent de la rencontre en un lieu d'individus qui imaginent et pratiquent ce lieu différemment, ce qui exige une négociation constante* »[ccxxix] (Sergot & Saive, p. 341).

Une autre forme de gouvernance n'aurait pas nécessairement pu résoudre ces désaccords. En revanche l'absence d'espace de gouvernance collective implique des disputes « de couloir » qui semblent se cumuler au sein du lieu. En quelque sorte, ces disputes constituent d'autres formes de ruines qui lézardent la communauté comme la ruine lézarde le bâtiment : « *C'était la fissure de la fin du Wonder* » (Luc). Dans un environnement bricolé pour faciliter la pratique professionnelle, l'expérience de la multiplicité et les désaccords étoffent les

apprentissages individuels et collectifs inextricablement liés à ce bricolage, aux métiers qui se croisent, et à la vie en communauté.

Élisa, face à ces conflits de légitimité et d'usages, interroge sa propre place de chargée de communication au sein du lieu et au sein du groupe gestionnaire qui l'a recruté. Elle établit un diagnostic qui nourrit sa décision de mettre un terme à sa participation à l'organisation, la durée de sa présence et de son investissement au sein du projet ayant déjà débordé de la durée officielle du contrat de stage.

> « Et moi un moment donné je me suis dit que mon rôle n'avait aucun intérêt parce que le projet en lui-même était un projet qui se voulait entièrement d'autogestion, et qu'il pouvait très bien rester en autogestion en fait. » […]« […] j'étais une espèce de satellite extérieur. Qui viendrait directement dans l'association, directement… implantée dans le cœur de l'exécutif, décisionnel, etc. où en tout cas j'y assistais. Et déjà ce cœur décisionnel exécutif, il était tout à fait… improvisé, d'une certaine manière… je pense qu'il n'était pas entendu par tous tel quel, en fait. Donc déjà il y avait ça – moi je pense que je n'ai eu aucun – enfin en soi directement je n'ai pas eu d'impact. C'est jusqu'à un moment donné j'ai choisi de me reculer parce que j'ai trouvé qu'il y avait une incohérence. […] Enfin tous les rôles d'une administration, d'un bureau d'organisation étaient tenus par les résidents et j'étais la seule à venir de l'extérieur pour… pour proposer une espèce de pseudo expertise ou je ne sais pas quoi… Mais voilà en tout cas moi, ça m'a semblé déplacé » (Élisa)

Les désaccords se durcissent au cours des mois d'atermoiement quant à la fin réelle de l'occupation. Cette attente aura finalement duré un an. Chacun, pendant ce temps, a l'opportunité d'envisager l'avenir et de tracer des directions individuelles et collectives diverses. Les discussions vont bon train concernant l'avenir, et l'opportunité de tenter une nouvelle expérience.

> « C'était tout le temps la fin en fait… (rires)… C'est ça le truc. C'est que c'était tellement flou, c'était pas le même système qu'ici tu vois, tu avais l'accord à l'amiable avec le proprio, les relances – pfouu – je ne sais pas si on peut dire mensuelles, c'était plus trimestrielle, qui disait bon il va falloir partir parce qu'on va commencer les travaux. Sauf que c'était une fois, deux fois, trois fois, quatre fois. Au bout d'un moment tu ne t'alertes plus donc c'était une fin mais vaporeuse, genre on ne savait pas quoi » (Mickaël)

RECHERCHE D'UN NOUVEAU LIEU ET CONSTITUTION D'UNE NOUVELLE ÉQUIPE

Résolu à organiser un nouveau projet d'occupation temporaire similaire à celui initialement conçu à Saint-Ouen, Charly commence à en discuter avec des personnes dont il pense qu'elles pourraient souhaiter s'y investir. Il s'entoure ainsi d'une poignée d'amis, pour la plupart déjà présents dans le lieu et investis dans le groupe de gestion. Une petite équipe se constitue, à la fois mobilisée autour d'un objectif commun, et partageant un diagnostic vis-à-vis de l'expérience qui s'achève. Les désaccords liés aux usages, et plus spécifiquement les tensions

entre les usages professionnels et domestiques, ainsi que le phénomène des loyers impayés, marquent les esprits. Ces expériences du conflit sont recyclées en apprentissages. L'organisation du groupe correspond à « l'organisation d'une réponse » à la question suivante :

> « comment est-ce qu'on peut faire un modèle où cette fois, on engage vraiment les gens dans le projet ? Déjà commencer un projet avec que des gens chauds qui seront en confiance, qui vivent sur place, du coup qui mettent des règles fixes » (Charly)
> « De toute façon ça a toujours été le but de toujours améliorer, améliorer, apprendre des erreurs du passé » Mickaël

La conception du nouveau lieu s'inscrit dans une intention de progression vers la professionnalisation et donc d'un certain degré de standardisation des espaces de production. Le progrès doit être à la fois collectif et individuel. La structuration de l'organisation doit permettre de faciliter les conditions de travail, d'encadrer les usages de l'espace en les cadrant dans des pratiques professionnelles, et ainsi de participer de la professionnalisation de chacun. La nouvelle organisation devra permettre de faire émerger une véritable infrastructure de production artistique au sein de laquelle il sera possible de s'engager pleinement dans la dynamique professionnelle. Il convient donc que la recherche d'un nouveau bâtiment intègre autant que possible des critères de salubrité *a minima*, mais aussi une « nature » architecturale et une taille, héritée de sa destination initiale, adéquates. Ces caractéristiques recherchées doivent permettent d'alléger les fonctions d'entretien et le confort d'usage – la maintenance du bâtiment ayant été jusqu'alors pénible et chronophage. Cela implique également que la durée d'occupation soit suffisamment pérenne pour que les espaces de travail soient rénovés et que les machines soient acquises et installées. L'occupation doit être légale autant que possible, pour assurer une certaine pérennité :

> « Obtenir une convention d'occupation précaire un peu durable, genre de un an, deux ans ou trois ans, ça permet de développer vraiment les activités artistiques au sein du lieu, beaucoup mieux que quand on ne sait pas quand on part parce que ça permet d'investir de l'argent, ça permet de dire ok on peut faire une programmation sur 5 mois, on peut mettre 1000 balles pour organiser un ciné-club vraiment bien, avec du son bien et tout, et ça c'est vrai que c'est un truc on peut pas forcément faire quand si ça se trouve on part dans deux mois. » (Henri) [Cette explicitation pratique et stratégique est ici fournie par Henri, qui s'exprime depuis son parcours détaché de celui du Wonder depuis son départ vers le projet L'Amour, et qui a poursuivi l'ouverture de squats.]

Le petit noyau se lance ainsi à la recherche d'une location de bâtiment. La recherche d'une occupation légale implique que ceux qui travaillent à rendre possible une nouvelle installation négocient avec des interlocuteurs représentants d'institutions (privées ou publiques) pour accéder à un lieu. Les « ouvreurs » sont plus vraisemblablement proches du rôle de porteurs de projet. Dans un premier temps, les recherches par agences révèlent les insuffisances financières de l'association vis-à-vis du marché immobilier francilien. Même les bâtiments les moins accueillants sont déjà hors de portée pour leur budget. Le propriétaire du lieu à Saint-

Ouen est favorable au fait de leur fournir une lettre de recommandation pour faciliter leur recherche, mais ils ne bénéficient d'aucun autre soutien, et l'entre-gens mobilisé est insuffisant.

Une structuration financière et comptable correspondant à une logique d'investissement est modestement mise en place, afin de pouvoir accéder au marché de la location et de pourvoir aux besoins d'aménagement du lieu suivant. Les fêtes ont forgé la réputation publique du lieu autour de son nom, et la presse s'en est emparée, en faisant un lieu « en vue ». En atteste la dernière fête organisée, au début du second semestre 2016, qui dépasse largement le cadre festif prévu par les organisateurs. Avec près de 600 personnes à l'intérieur et des dizaines de personnes à l'extérieur, débordant sur la chaussée, le remue-ménage attire la police qui exige l'arrêt immédiat des festivités. L'économie de l'organisation à Saint-Ouen étant très modeste, car elle repose sur les loyers bas uniquement, le succès des évènements des derniers mois a permis de remplir un peu les caisses de l'association. Charly veille avec précaution à la comptabilité, réclamant jusqu'au départ du lieu les loyers dus, tâchant de dégager de menus bénéfices lorsque les recettes du bar tenu pendant les fêtes le permettent.

La sortie du lieu semble finalement inévitable lorsqu'en octobre 2016, la date ferme et définitive est fixée à la fin décembre 2016. L'annonce est reçue, comme par ironie du sort, alors que les artistes participant du groupe de gestion sont à Nice, en résidence à la Villa Arson pour une exposition sur le thème des *artist-run spaces*. Le délai qui les sépare de la sortie de bâtiment se réduit inexorablement, la panique commence à s'installer. Face à l'urgence, Charly contacte les fondateurs de Plateau Urbain. L'association d'urbanistes est connue dans l'environnement parisien pour ses projets conçus spécifiquement pour des occupations temporaires de bâtiment. Elle se fait l'intermédiaire – considéré comme fiable et bon gestionnaire – entre des bailleurs et des projets sociaux et culturels dans le cadre d'occupations légales. Au début de la recherche du groupe issu du Wonder, elle avait identifié l'occupation possible d'un bâtiment pour lequel elle pouvait se porter intermédiaire. Un autre collectif l'avait finalement obtenu. Cette fois, l'association invite le groupe à participer à une conférence organisée au Pavillon de l'Arsenal, sur le thème des occupations temporaires en Île-de-France. L'auditoire est constitué d'un large panel de promoteurs immobiliers. Charly est invité à s'exprimer à la tribune pour présenter le projet d'occupation, aux côtés du directeur de l'enseigne de mobilier propriétaire du bâtiment Wonder, qui témoigne du bon déroulement de l'occupation temporaire à Saint-Ouen, attestant de fait de la fiabilité du collectif. Charly est identifié par le promoteur immobilier INNOV[86] qui souhaite s'engager dans des partenariats culturels à travers de l'occupation temporaire de bâtiments entrés dans son portefeuille. La négociation s'engage sur un bâtiment situé à Bagnolet, le Liebert, qui à la visite se révèle correspondre parfaitement aux besoins du collectif, et le promoteur INNOV est enthousiaste à l'idée d'accueillir le projet.

L'association intermédiaire Plateau Urbain propose d'accompagner le petit groupe pour définir plus finement l'organisation de l'occupation à venir en vu de conclure un accord, et conseille au collectif d'échafauder un modèle économique qui permette d'assumer des loyers bas pour les résident·e·s en compensant ce prix par le développement d'activités

86 Compte tenu des rapports entretenus par le collectif Wonder avec ce promoteur immobilier, le nom a été changé pour assurer l'anonymat.

évènementielles, ou encore de location d'ateliers spécialisés comme un studio photo. Le collectif n'est pas convaincu par le modèle économique évoqué, qui repose sur une diversification des activités menaçant la cohérence et la soutenabilité de l'organisation ainsi que sa conception de la professionnalisation. Le groupe refuse une logique de professionnalisation qui confond les fonctions d'exposition de l'infrastructure – *via* l'organisation d'expositions ou de concerts sur des formes ciblées qui s'inscrivent dans la recherche artistique – et l'organisation évènementielle récréative. De plus, le modèle économique évènementiel implique un fort investissement en temps de travail dans des activités de gestion et d'accueil qui éloigne l'intention initiale de professionnalisation artistique.

Plateau Urbain conseille également d'accepter la proposition de bail faite par le promoteur INNOV sans en négocier son prix. La somme demandée pour le loyer, plus de 100 000 euros, représente une charge trop importante pour l'organisation, et les frais de gardiennage économisés par le promoteur ne semblent pas être pris en compte. Le collectif conclut que la proposition ne peut pas être considérée comme satisfaisante en l'état, et qu'une négociation du bail à la baisse associée à une augmentation des loyers paraît une solution plus adéquate. L'association intermédiaire insiste pour conduire la négociation lors du rendez-vous avec le promoteur immobilier. Mais Charly ne souhaite pas se positionner timidement vis-à-vis du prix demandé. À rebours de la discipline de négociation prescrite par Plateau Urbain, il prend la parole pour demander à ne payer que la moitié du prix de location annoncé la première année. La proposition est acceptée par le nouveau bailleur. Le bail est établi à 60 000 euros par an. La somme est calculée comme équivalente, pour le bailleur, au montant des impôts locaux dus pour le bâtiment.

Charly est ainsi devenu la figure de proue de l'organisation qui émerge dans la perspective d'une nouvelle occupation. Sa légitimité s'inscrit dans la continuité de la place prépondérante qu'il occupe dans l'organisation de Saint-Ouen. Après le départ de David comme président, il partage cette fonction avec Gaspard. Cette place le positionne au cœur des conflits évoqués. Pendant les derniers mois d'occupation, environ 30 personnes vivent sur place, mais moins d'une dizaine de personnes participent du petit noyau qui organise le nouveau projet. Le petit groupe est accusé de s'être réservé l'usage des contacts nécessaires pour trouver un nouveau bâtiment, et de partir avec l'argent de l'association. Charly est en effet parvenu à constituer un petit fonds de trésorerie de 3 000 euros. Son initiative est vivement critiquée par une partie des résident·e·s à Saint-Ouen, et alimente encore les dissensus entre usagers. Il est reproché à Charly de capter la dynamique initiale au profit de quelques-uns, et d'opérer une sélection plutôt qu'une invitation générale à rejoindre l'élaboration du nouveau chapitre.

> « Donc il y a eu beaucoup de gens à critiquer le fait qu'il y ait eu un petit groupe à se former pour reprendre un nouveau projet sur de bonnes bases, mais ce n'était pas vraiment juste de la part de ces gens-là… Parce qu'en fait… Enfin je ne sais pas… C'était impossible de partir tous ensemble, à 60 – 70 – parce qu'on était 70 à la fin, et puis c'était n'importe quoi, tout le monde commençait à vivre là, il y avait une douche pour trente personnes, c'était impossible de toute façon. Enfin le but quand même c'était de faire ses preuves, de vouloir augmenter ce projet par ton expérience, ton savoir, ton but, d'apporter ta pierre à l'édifice quoi. Et tous les

> gens qui ne l'avaient pas fait ne se retrouvaient pas intégrés dans ce petit noyau. » (Mickaël)

En proie à l'urgence de la situation, en l'absence de perspective claire de déménagement, le petit groupe engagé dans l'organisation d'un nouveau projet d'occupation collective s'est réduit. Une partie des personnes s'engagent vers des solutions alternatives, ou saisissent d'autres opportunités.

> « Jusqu'au dernier moment – parce qu'on a su ça une semaine avant de partir – on était dans l'alerte : on a fait merde, comment on va faire… une semaine avant de partir on sait ça, et donc on a migré directement. Mais en fait le noyau il était déjà constitué, c'était les survivants de cette recherche qui était presque perdue d'avance tu vois… On tentait quoi… » (Mickaël)

Durant cette phase de conception, le groupe décide de conserver le nom Wonder, estimant qu'il s'agit d'écrire un nouveau chapitre pour un projet né dans les murs de l'usine éponyme, et à partir des apprentissages établis depuis cette expérience. Ce choix de nom est considéré comme illégitime par un certain nombre de résident·e·s de Saint-Ouen, symptôme d'une volonté de subtiliser le nom et la bonne réputation du Wonder pour alimenter l'image d'un projet qui en réalité s'inscrit en rupture. Du côté du collectif de fondateurs en train d'émerger, il s'agit précisément de signaler à la fois une rupture et une continuité : il est décidé d'adjoindre au nom Wonder le nom du nouveau bâtiment, en l'occurrence le Liebert. L'idée est de signaler l'ancrage du lieu dans le nouvel espace de son quartier. Le lieu, en ce sens, déborde le bâtiment. Il regroupe la conception partagée de l'organisation d'une infrastructure comme espace de professionnalisation, les expériences partagées par le groupe des gestionnaires, la stratégie discursive au fondement de la communication qui s'est développée au cours des derniers mois. En somme, le lieu correspond à l'adéquation entre l'organisation et l'espace dans laquelle elle s'incarne. De plus, le groupe tente d'articuler, au sein de la notion « d'occupation temporaire », l'image pacifiée d'une domestication normalisée de la friche, avec une subversion rendue possible de l'intérieur par l'expérimentation artistique. Pas de transgression donc, puisque l'entrée dans le lieu est légale, mais une subversion des usages possibles dans un lieu qui affirme une professionnalisation ouverte à l'expérimentation.

> **Extraits d'article de presse, décembre 2016**
> « Je vais remonter un projet avec 12 artistes qui ont un besoin de travailler, d'avoir une structure soudée. Avec le Wonder, on a prouvé que l'autogestion et l'occupation temporaires étaient possibles, qu'elles étaient avantageuses pour le propriétaire. On a tout fait pour dédiaboliser le squat : on fonctionne sur l'horizontalité, la dé-hiérarchisation tout en étant très respectueux envers ceux qui nous prêtent l'endroit. Habitat a félicité notre projet hier, lors d'une conférence. Je pense que c'est le début d'une nouvelle énergie, d'une démocratisation de ces espaces artistiques alternatifs. » Charly

Le groupe revendique un lieu « pour les artistes, par les artistes », témoignant d'un idéal d'horizontalité repris dans les éléments de communication. La figure de l'artiste gestionnaire devient centrale dans l'organisation pour forger un « *artist-run space* ». Pour autant, le modèle de gouvernance déterminé par le groupe est celui d'un pouvoir de décision partagé par

des fondateurs cooptés qui fixent et agréés à de règles communes, entendues et appliquées par tous les résident·e·s.

> « Ça, ça s'est passé en une semaine ou deux tu vois. Donc on avait déjà vu le contexte dans lequel on arrivait. Les espèces de bureau, le potentiel des ateliers, et en fait, on s'est tout de suite projeté et on s'est dit si on veut créer quelque chose – de toute façon la perspective de professionnalisation elle était déjà en cours tu vois. Et ça, s'est venu compléter cette perspective, mais elle était déjà forte tu vois. Il y avait déjà une discipline dans nos réunions, parce qu'on se réunissait et déjà on avait pas de bâtiment, mais on se réunissait pour trouver des stratégies, des bâtiments. Et on avait déjà pensé, je me rappelle d'un truc quand on a eu ce bâtiment, on n'était pas dedans, on s'était donné rendez-vous dans un café dans le 18e avec le petit groupe qui avait constitué le bâtiment, et on a déjà distribué nos… […] Pas distribué, on s'est réunis pour que chacun propose son rôle, enfin le rôle qu'il allait jouer dans le bâtiment. Alors qu'on y était pas encore tu vois. Et donc en fait on avait fait notre projection, je me souviens plus trop des dates, mais ça devait être deux semaines avant ! Juste quand on a su qu'on allait visiter ok, on se projette. Et moi je me suis proposé ce jour-là : Ben moi il va y avoir un atelier bois-métal, toutes les machines, je les connais, j'ai une certaine expérience, je peux prendre cette responsabilité, de l'atelier, si ça peut soulager une partie du truc. Et donc il y a eu quelques responsables qui ont été déterminés, autour de cette table, dans un café, et le projet n'existait pas quoi tu vois. Et donc à ce moment-là il se passait tout ça quoi, aller chercher les ressources, de configurer le futur fonctionnement dans lequel on était censé être. Ça a vraiment donné une force. Contrairement à l'autre où c'était vraiment, rien était organisé… » Mickaël

Les coordonnées de l'action collective sont ainsi réorganisées à partir du nouvel espace visité. L'idéal d'un collectif gestionnaire sur le modèle de l'assemblée, accueillant dans la prise de décision tous les résident·e·s à légitimité équivalente, est tenu à distance. Le modèle de gouvernance assume une forme pyramidale, avec une concentration du pouvoir de décision et de gestion au sein du groupe des fondateurs. Les membres du groupe deviennent comme les « usagers-propriétaires » décrits pas Ostrom (« *proprietors* »), c'est-à-dire sans droit d'aliénation (à la différence des possédants, les « owners »). Ils prévoient de réguler les droits d'usage et de gestion des « *claimants* », les résident·e·s qui seront accueillis et qui seront invités à participer à la vie de l'organisation sur le plan des pratiques artistiques, mais pas à la gestion de l'ensemble de l'infrastructure. Cette maîtrise est conçue comme un gage de soutenabilité pour les personnes qui s'engagent dans l'organisation de l'infrastructure. Il s'agit de réduire les nuisances inhérentes à la vie collective, en particulier domestique, et de constituer un espace propice à l'émulation des échanges professionnels entre jeunes artistes. La nouvelle organisation émergente repose, dans sa conception, sur une répartition stricte des droits d'usage de l'infrastructure.

Synthèse du Wonder – Saint-Ouen

Période de gestation / conception hétérogène de l'espace	Mise en mise en récit de l'espace (« boite noire »)	Flexibilité interprétative de l'espace et diversité de pratiques	Organisation collective du lieu / *commoning*
> Conception initiale : – Travaux de réhabilitation du bâtiment principal (3 mois) – Installation des premiers ateliers individuels privatifs. – Studios son et musique avec différentes pratiques sonores (musique, cinéma, art sonore, documentaire, etc.). – Ateliers techniques communs spécialisés par discipline artistique : atelier bois/métal > Conception au fil de l'eau : – Atelier sérigraphie – Laboratoire de développement photographique. – Espace d'exposition. – Salle de spectacle vivant. – Ateliers de résidence pour des durées déterminées.	> Récit dominant : espace d'expérimentation collective, « centre culturel évolutif » – « aider à la création *via* la mise à disposition d'espaces et de moyens de production » – « encourager l'expérimentation et la recherche » – « promouvoir et diffuser des artistes émergents » (plaquette 2015) – ouverture et la flexibilité des espaces – participation possible à la programmation. > Poste de communication en stage avec outils de diffusion à destination du public > Autres récits – lieu festif alternatif qui bénéficie d'une réputation grandissante sur la scène parisienne	> Segmentation disciplinaire des espaces partagés organisée par pôles > hétérogénéité disciplinaire des ateliers privés (petit groupe). > Professionnalisation de l'espace ouverte aux pratiques artistiques et artisanales : « L'art contemporain y est cultivé aussi bien que la maroquinerie, la céramique, la mode, la sérigraphie, la photo, le design, le théâtre, l'ébénisterie, la musique (techno, surf, cumbia, deep, etc.) ou encore le cinéma » (plaquette 2015) > Inauguration de nouveaux espaces conquis au fil de l'eau qui ouvrent à de nouvelles pratiques > ouverture du lieu au grand public pour des formes festives > Extra-muros : Résidence dans le cadre de l'invitation à exposer à la Villa Arson. > Habitat au sein des ateliers, chevauchements d'usages incompatibles entre eux	> Économie substantive : échanges, don contre don, partage d'une économie domestique, récupération de machines pour les pôles spécialisés ; acquisition de matériels pour l'ouverture du lieu au public (bar) > Formation entre pairs aux machines et différentes pratiques artistiques > Échanges entre pairs autour des dynamiques d'expérimentation artistiques ; éventuelles collaborations. > « Invitation d'intervenants extérieurs à créer un évènement en lien avec les Ateliers » > Les Walkie-Talkie « encouragent les membres du collectif à s'improviser commissaire et inviter à leur tour des artistes de leur entourage pour inventer une exposition autour de deux salles mises à disposition. > Organisation collective d'évènements officiels (concerts, exposition, etc.) > Cercle gestionnaire restreint (pas de temps de délibération collectifs, pas d'instances légitimes d'organisation, de gestion des conflits, ou de surveillance des usages reconnue par tout·e·s) > Conflits d'usages des ateliers « privatifs » qui accueillent des pratiques artistiques et de l'habitat ; communauté qui se « fissure »

Synthèse des caractéristiques de l'organisation-spatialisation du Wonder Saint-Ouen

- L'infrastructure est conçue, organisée et mise en récit comme espace de professionnalisation. Elle est potentiellement interprétée diversement à la faveur d'usages collectifs et individuels des résident·e·s (flexibilité interprétative).
- La dimension pédagogique et professionnalisante est intégrée à la mise en récit du lieu à partir de l'usage individuel expérimental de l'espace : « *Chaque artiste est invité à déterminer et à inventer sa place dans le collectif que ce soit de manière physique (construction, aménagement d'espaces, etc.), intellectuelle (penser une dynamique, mise en place de moyens de communication, etc.) ou plastique (mise en place d'événements, etc.). C'est en ces termes que les Ateliers Wonder axent leur démarche vers l'auto-production et la pédagogie active. À travers les moyens développés au sein du collectif émane une volonté d'auto-apprentissage et d'autogestion qui caractérise le lieu.* » (plaquette de présentation du Wonder).
- Cette dimension expérimentale autorisée par la flexibilité interprétative de l'infrastructure est accueillie comme une source potentielle de contribution individuelle à la dynamique collective de professionnalisation. Au contraire, elle peut susciter des conflits si elle s'éloigne de cette dynamique (usages domestiques considérés comme déviants).
- La mise en récit aboutit à une narration dominante qui met l'accent sur la professionnalisation des espaces et des personnes. Cette professionnalisation intègre une dimension de professionnalité (« supplément d'âme » de la professionnalisation devenant obligatoire en tant que référent déontologique, Cf. Demailly, 1987). La professionnalisation revendiquée intègre ainsi une dimension subversive mais pas transgressive, et qui nourrit une stratégie de distinction. Elle s'incarne *via* :
  1) l'organisation collective d'un espace capable d'accueillir une diversité de pratiques (bâtiment occupé légalement) : c'est la définition d'un *artist-run space* ;
  2) l'expérimentation autorisée par une spatialisation de l'*artist-run space* dans un bâtiment planifié pour la professionnalisation, étant équipé d'espaces et d'outils standards ; et qui en même temps se prête à l'expérimentation dans sa dimension de ruine – l'expérimentation étant une des facettes de la professionnalité ;
  3) une spatialisation ubiquitaire : la professionnalisation du lieu est produite par des pratiques individuelles et collectives, dans des espaces partagés et des espaces plus privés, et se prolonge jusqu'à l'habitat si nécessaire. Ces différentes pratiques sont réunies dans un récit dominant (boite noire) qui insiste sur une forme de « professionnalité » qui ouvre sur d'autres composantes qu'une approche purement disciplinaire : « *Le collectif a su s'approprier la friche industrielle, en faire un espace de possibles, d'aventure et de rêve où tout reste à faire. Chaque parcelle du terrain aura été l'opportunité de se projeter, de créer, d'agir. Les artistes du Wonder ont su tourner cet environnement à leur avantage pour nourrir leur travail.* » (plaquette de présentation du Wonder). La dimension subversive de la professionnalisation passe par l'indiscipline (pour reprendre le terme de Laville & Salmon, 2022). Les espaces ont été segmentés et spécialisés en fonction de disciplines variées – l'infrastructure est en soi un espace de pluridisciplinarité. Mais le récit de l'expérimentation renvoi en quelque sorte à l'indiscipline au sens de l'ouverture possible de l'espace à des pratiques non apprises, non orthodoxes, inédites – *au sein et entre* les disciplines artistiques présentes.

- Les usages « déviants » sont identifiés vis-à-vis de la conception initiale et de la mise en récit du projet – usages qui seront tenus à distance de l'organisation du nouveau site. L'exclusion des usages domestiques et festifs non professionnels participent à délimiter le périmètre de la nouvelle infrastructure et à la stabilisation ses fonctions.
- Le lieu émerge à travers l'analyse des trois composantes de la socio-matérialité de l'organisation du Wonder (Royer, 2020) : la dimension instrumentale au service de la professionnalisation s'incarne dans l'aménagement de l'espace en ateliers privés et collectifs ; la dimension esthétique (en référence à l'expérience sensorielle) s'incarne dans les traces des pratiques artistiques qui s'amoncellent dans l'espace, le soin apporté à l'entretien des ateliers et du bâtiment, les choix de programmation, les modalités de communications, la place des performances culinaires, etc. ; et la dimension symbolique (les significations et associations que provoque l'espace) s'incarne notamment dans la mobilisation des deux autres dimensions au service d'une stratégie notamment discursive (via notamment la participation à l'exposition *Artist Run Run* à la Villa Arson, les entretiens avec la presse spécialisée, etc.) pour établir l'identité du lieu et le positionner sur la scène de la création contemporaine.

SITE 2 – LE WONDER/LIEBERT, À BAGNOLET | 2017/2019 : RECONSTITUER DES ESPACES COLLECTIFS, RECOMPOSER UNE COMMUNAUTÉ, FORGER UNE IDENTITÉ



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Façade rue du bâtiment Liebert qui sera utilisée, ainsi que son architecture étonnante, dans les différents éléments de communication du lieu.

RÉPARER ET PRÉPARER LE BÂTIMENT POUR L'ACCUEIL DE RÉSIDENT·E·S

L'accord pour une occupation temporaire d'une durée d'un an est conclu avec le bailleur INNOV, *in extremis*, peu après la mi-décembre, à quelques jours seulement de la fin bail et de la sortie impérative du bâtiment Wonder à Saint-Ouen, fixée le 24 décembre. Le Liebert se situe dans un quartier populaire, au pied du périphérique. La rue est animée par les petites entreprises et commerces ouverts en journée (garage, location de palettes, restaurants, magasin d'ameublement). Elle accueille plusieurs fois par semaine les puces de Montreuil-Bagnolet, un marché réputé pour son envergure, la diversité et les prix bas des marchandises, souvent de seconde main, et pour la participation des biffins qui sont nombreux à y travailler[87]. La vie nocturne est agitée par les clients des boites de nuit, et les rixes de trottoir.

87 Une thèse est en cours de travail concernant les biffins et le marché de Montreuil-Bagnolet, dont les premiers travaux ont été présentés lors du colloque Faire des économies démocratiques, 4-5 avril 2019, Paris.

Les fondateurs du projet s'engagent immédiatement dans le déménagement, qui consiste à organiser le balai des allers-retours journaliers entre Saint-Ouen, plein Nord, et Bagnolet, situé au milieu de la petite couronne à l'Est. La réfection totale de l'intérieur du bâtiment est également engagée immédiatement. Il comporte 6 niveaux : un sous-sol et un rez-de-chaussée poursuivis par 4 étages, le dernier orné d'une terrasse, le tout représentant environ 1 800 m². Il est entouré d'un parking de 56 places répartie sur 1 200 m², séparé du périphérique par un mur suffisamment haut pour que la circulation disparaisse derrière lui. Chaque étage est constitué de grands plateaux, semés des restes des dernières activités et occupations, et il est habité par le froid de l'hiver. Il est prévu de laisser le bâtiment fermé pendant 3 mois, le temps d'effectuer les travaux, avant d'accueillir les résident·e·s.

Plusieurs éléments de fonctionnement ont fait consensus dans la perspective de l'organisation du nouveau lieu avant même l'obtention du bâtiment. L'habitat est d'emblée interdit à l'exception de membres fondateurs. En échange, ceux-ci prennent en charge la réfection du bâtiment avant l'accueil des résident·e·s, et la coordination et l'entretien du lieu à l'avenir. Il est décidé qu'un étage soit dédié à cette zone d'habitat de telle sorte à l'isoler des autres espaces professionnels. Aucune autre chambre ne sera et ne pourra être aménagée. L'habitat dans les ateliers des futurs résident·e·s est fermement interdit. Affirmer la vocation professionnelle de l'infrastructure passe par le fait d'interdire, et de rendre difficile à organiser, des usages domestiques indésirables. C'est autant la fermeté de la règle explicitée, que les moyens matériels de son affirmation, qui constituent ensemble l'instrument de maîtrise du lieu. Les membres fondateurs sont par défaut habitants, et garants de cet usage exclusif. Parmi les participants prévus en tant que fondateurs-habitants, quelques modifications interviennent. Deux des personnes attendues ne s'associent finalement pas au projet. La question de leur remplacement au sein de l'équipe donne lieu à quelques frictions, car alors que chacun constitue sa chambre, chacun s'engage en même temps dans la réfection des autres espaces. Pour les personnes annoncées mais finalement absentes ou qui tardent à participer, l'écart se creuse : elles ne sont pas investies dès le départ dans les efforts déployés collectivement. Le collectif fondateur se stabilise autour des personnes suivantes durant les deux premiers mois de travaux : Charly, Antoine, Mickaël, Gabriel, Luc, Raphaël, Aurélien, Maxime. Alexandre rejoindra le groupe en remplacement d'un autre artiste prévu qui finalement ne prendra pas part aux travaux. Alexandre, par amitié pour Raphaël, s'y investit pleinement, et prend part aux taches les plus ingrates des premiers mois. Les travaux vont bon train par ces mois d'hiver, de janvier à mars. Les avancées mais aussi les tensions qui germent dans les replis de la fatigue et des incompréhensions sont les ingrédients qui constituent l'intimité du nouveau collectif.

> « Rien n'est figé tout le monde peut avoir sa place, il suffit juste de la prendre, de te la créer. Et c'est ce que Alexandre a fait. Il a débarqué, tout de suite il a commencé à verrouiller les portes, à se mettre au boulot… Ça faisait genre un mois qu'on attendait X ! Et dans ces moments-là en plus tu as les moments les plus intenses, les moments où on doit construire les choses, tout le monde met la main à la pâte. Tu es là ok – une semaine, deux semaines, trois semaines… Non mais attends on a déjà fait tout ça, nous ! Il y a trop de retard là sur le truc ! Pourtant il était là dans chaque réunion, avant en tout cas. […] Donc voilà, mais ça c'est vraiment construit comme ça, c'était une évidence après que ce petit

> noyau était figé, et dormait ici, et avait sa place… C'est d'autant plus devenu une évidence quand les mois ont passé, mais au début c'était un peu… » (Mickaël)
> « On était hyper contents de ne pas se retrouver à la rue, on était hyper excités par le bâtiment qui était vraiment parfait. Et du coup on en a chié pour tout déménager, pour les travaux, pendant 2, 3 mois, on a pas eu de vie, donc c'était source de beaucoup de tension aussi, de fatigue. C'est l'hiver il n'y a pas de chauffage on est à 15 dans une cuisine. Tous les jours tu vois aussi ton travail qui s'éloigne peu à peu parce qu'il faut péter un mur, faire un truc… Que tu fais volontiers, mais tu y penses quand même. Et puis parce que c'est beaucoup de fatigue du coup, dans un groupe, dès que tout le monde est fatigué et stressé, donc la moindre remarque ça part au quart de tour, le truc habituel quoi. […] Mais c'est juste que sinon tu fais les trucs tout seul et ça n'a pas la même ampleur. » (Raphaël)

La plupart des fondateurs mènent des « doubles journées » pour que les travaux avancent vite, et que l'installation soit effective le plus rapidement possible. Car tous ont d'autres engagements à l'extérieur du projet : Charly et Mickaël sont en dernière année d'école aux Arts Déco de Paris ; Antoine et Raphaël sont engagés dans la production d'expositions ; Aurélien, musicien, connaît un succès grandissant et doit tenir ses engagements auprès des labels et des salles. Certaines tâches sont prises en charge en fonction des spécialisations de chacun : Charly se charge de l'électricité ; Mickaël, issu de la formation des Compagnons de France spécialisé en plomberie, se charge des installations sanitaires, et notamment de la douche tant attendue. Les outils et machines de l'atelier bois-métal, prévus au rez-de-chaussée, sont prioritairement rendus accessibles et opérationnels afin de pouvoir alimenter les travaux à tous les étages. Premier à pied d'œuvre, cet espace sera aussi le dernier finalisé sous sa forme d'atelier collectif, une fois les autres espaces installés. Les chambres sont rapidement aménagées pour répondre à la première urgence du logement. L'ascenseur est remis en état de fonctionnement, vidé de l'eau qui y stagnait depuis l'intervention des pompiers qui, quelque mois plus tôt, avaient éteint le feu qui s'y était déclaré. Luc, qui avait ouvert lors des derniers mois un salon de tatouage au Wonder Saint-Ouen, et Gabriel, qui avait ouvert l'atelier de sérigraphie, s'acharnent ensemble à décaper le sol du premier étage (qui donnera lieu à un récit épique et souvent évoqué du « décollage de moquette du premier étage »). Ils construisent, avec l'aide de Marlène, une des premières personnes à rejoindre le Wonder en tant que résidente, le salon de tatouage et l'atelier de sérigraphie, premiers espaces opérationnels. Des cloisons sont installées au deuxième étage pour former des ateliers « sans poussière » pour les peintres (dont Antoine), des studios de montage et de production cinéma qui deviendront les ateliers de Maxime. À part le deuxième étage, le principe d'ateliers collectifs, partagés, favorisant les rencontres et les échanges, s'affirme dans la composition des pôles-espaces par nature d'activité. Au sous-sol sont bâtis des studios d'enregistrement sonore (« studios son ») grâce à la fabrication de caissons isolés à partir de cloisons insonorisées, qui forme des pièces d'une poignée de m². Le dernier étage est débarrassé de ses cloisons pour laisser place à un grand espace dans lequel est installée la salle à manger et la cuisine composée d'éléments professionnels, résultat d'une bonne affaire dénichée sur le Boncoin par Luc.

> « ça s'organisait vraiment hyper simplement, tu vois, quand il y avait plus besoin de monde, mais ça allait très vite des fois. Par exemple ça a été très long d'enlever les moquettes, par contre construire, je me rappelle, l'étage des chambres, ça a duré 2 jours max ! Et tout était prêt. Pareil pour le deuxième, ça a été très vite. » Alexandre

Dès l'arrivée dans le lieu, les fondateurs mettent en place le paiement des loyers à hauteur de 300 euros, qui doivent permettre de financer les travaux. Cet apport financier est cependant largement insuffisant pour un bâtiment de cette taille. Le collectif a anticipé la récollection de ressources complémentaires qui sont stratégiques dans le processus d'installation. Les réunions tenues lors de la recherche de bâtiment avaient eu pour objet la mise en œuvre d'une stratégie d'organisation et d'une économie du déménagement, d'installation et de travaux. Elle est faite de récupération, de récoltes de matières premières et de « bricolages » plus ou moins légaux. Il s'agit pour le collectif de réduire au maximum les coûts des matières premières et l'achat de machines. Lors de la réunion durant laquelle chacun a pu énoncer le rôle qu'il souhaitait jouer dans l'organisation à venir, les fondateurs se sont identifiés en référents des pôles d'activité prévus. En fonction de ces pôles, les ressources nécessaires ont été identifiées : matériaux, machines, mobiliers – mais aussi les méthodes et astuces de récupération. Cet effort de planification a largement participé de l'émergence du collectif ds fondateurs, à travers une projection spatiale commune, alors même que le groupe était encore dans les bâtiments de Saint-Ouen : *« Avant d'y être même on était déjà organisé comme des petites fourmis, à aller prélever les choses. »* (Mickaël).

Le bâtiment est ainsi meublé grâce à la récupération des éléments laissés à l'abandon et à la destruction par les antiquaires à Saint-Ouen, qui avaient fait l'objet de repérage d'abord et d'une intense opération de déménagement ensuite : bureaux, tables, chaises, étagères, vaisselle, luminaires, quelques machines, et même du carrelage… Le Wonder/Liebert est habillé rapidement et sans frais supplémentaires.

> « Ça fait beaucoup d'argent et ça a constitué la force en fait de l'atelier d'en bas, par exemple, ce qui est quand même un argument. Les ateliers c'est marrant parce que tu séduis les gens – enfin la première séduction de ce projet-là envers le public et les gens qui venaient visiter, c'est l'équipement. On nous a dit plusieurs fois, vous êtes plus équipés qu'une école d'art ! […] Et ça donne une vraie force et un vrai potentiel au projet. » Mickaël

Les travaux de réhabilitation du bâtiment constituent une spatialisation progressive de l'organisation, et un effort éprouvant. La réhabilitation s'organise depuis la conception établie relativement précisément par les organisateurs pour faire du bâtiment un espace de professionnalisation respectant certains standards. C'est l'amorce du processus d'émergence d'une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation pour les artistes. Mais ce processus doit aussi composer avec l'espace du bâtiment hérité de son affectation précédente. La conception, au moment de sa mise en travaux, rencontre la matérialité d'autres conceptions qui l'ont précédée. En cela, la réhabilitation apparaît comme une conception hétérogène par défaut (Gieryn, 2002). L'autonomie de chaque référent de pôle dans l'organisation des étages ne se traduit pas par une conception spatiale totale, reproduisant avec discipline l'espace de

papier dans l'espace du bâtiment. La réhabilitation s'organise par itération et comporte une certaine part d'improvisation. Cette organisation-spatialisation concerne une mise en volume – le grands plateaux par étage, l'édification de cloison pour les chambres – et les raccordements à la ville via les infrastructures de l'eau courante et de l'électricité. Il s'agit également d'une course contre le temps et l'argent. Malgré les bricolages économiques et les loyers versés par les fondateurs, le financement monétaire est insuffisant et menace l'avancée des travaux. C'est un moment critique pour le collectif, qui sait que sans l'accueil des résident·e·s, le modèle économique ne trouve pas son équilibre. En même temps, le manque d'argent empêche précisément de terminer les derniers travaux permettant d'ouvrir les portes aux futurs locataires d'ateliers. Pour rompre avec ce « cercle vicieux », le groupe redouble d'efforts pour progresser rapidement dans l'installation, et décide de verser des loyers d'avance pour remplir les caisses de l'association.

Dès la fin février, une première ouverture des portes est organisée. La réhabilitation du bâtiment n'est certes pas terminée, mais déjà les avancées sont notables et l'annonce de l'ouverture des ateliers est crédible : les aménagements apportés au bâtiment ont fait émerger l'infrastructure et le lieu commence à être installé.

OUVRIR LES ATELIERS AUX RÉSIDENT·E·S ET AU PUBLIC

20 février 2017 – 1re exposition | ouverture officielle des ateliers

Le 15 février, l'appel à candidature pour l'occupation des ateliers est ouvert, tel qu'annoncé dans la presse spécialisée. Le 20 février se tient l'évènement d'inauguration, « *Évènement n°1* ». Cette soirée d'ouverture est organisée en partenariat avec le Pavillon du Palais de Tokyo (résidence d'artistes et laboratoire de création du Palais de Tokyo). Raphaël y est en résidence et doit proposer le commissariat d'un évènement de son choix – exposition, concert, performance – en invitant un autre artiste. Il propose de loger son travail de commissariat au sein du Wonder/Liebert. L'équipe est enthousiaste à l'idée d'accueillir cette importante institution d'art contemporain, au rayonnement international. Le Palais de Tokyo accepte, et la programmation de l'évènement articule les interventions plastiques, culinaires et scéniques des fondateurs. Ce partenariat avec une des plus hautes institutions de l'art contemporain dès l'ouverture participe à alimenter une couverture médiatique importante de l'évènement. C'est un moment privilégié pour communiquer sur l'ouverture des ateliers, mais aussi l'identité du lieu. Un récit parlé, filmé et écrit s'amorce au sein de l'équipe, exprimé pour la première fois publiquement. Maxime, réalisateur, a commencé un travail d'archives filmées. Marlène, créatrice sonore a rejoint le projet à l'invitation de Gabriel, avec qui elle entretient des liens d'amitiés. Elle propose au collectif que sa participation au projet se concentre sur la construction d'une plateforme d'expérimentation mais surtout d'archives sonores du lieu, dont la production s'étalerait sur l'année et demie d'occupation prévue.

Par la voie des journalistes, les fondateurs commencent à une narration du lieu, et qui fait l'objet de conversations régulières entre eux. Ils construisent par la description à la fois un récit de l'organisation et de la position souhaitée du lieu sur la scène de la jeune création contemporaine. Cette construction par le portrait parlé permet d'affirmer un positionnement

par rapport à la vague éclectique des occupations temporaires à Paris et vis-à-vis du monde du squat. Les occupations temporaires dans des cadres légaux se développent depuis quelques années à Paris, notamment encadrées par des porteurs de projet intermédiaires comme Plateau Urbain, à l'origine de la négociation avec le bailleur du Wonder/Liebert. La typologie de tiers-lieux se déploie, et croise la notion de friche et de lieu intermédiaire et indépendant, sur un territoire francilien de petite couronne particulièrement concerné par les opérations de rénovation urbaine. Une grande confusion règne quant aux typologies mobilisées par la presse, les acteurs eux-mêmes, et les politiques publiques concernées. Il y a un enjeu à clarifier le positionnement du Wonder/Liebert et son fonctionnement dans ce paysage qui n'est pas exempt de polémiques, de mise en concurrence et d'enjeux de légitimité.

Trois éléments sont explicitement mobilisés dans la « mise en boite noire » (Gieryn, 2002) du Wonder/Liebert. Le premier relève du choix de la gouvernance – par cooptation – et de la politique d'accueil des résident·e·s sur dossier. Le second élément concerne l'organisation des espaces, qui privilégie les ateliers collectifs, complétés par quelques ateliers individuels. Le dernier élément concerne la place de l'expérimentation et de l'apprentissage comme ingrédients d'une dynamique collective, qui doit se tisser à partir des recherches plastiques individuelles portées par chaque artiste.

> **Extrait d'article d'*Enlarge your Paris*, février 2017**
> « "*On n'est pas des squatteurs, juste des artistes qui avons besoin de partager des ateliers et envie de proposer quelque chose de différent*", résume Antoine, membre du Wonder depuis 2014. […] Alors que les salles sont encore en travaux, le collectif fourmille déjà d'idées parmi lesquelles la création d'un drive-in avec les vieilles voitures laissées sur le parking. "*C'est l'architecture du bâtiment et les synergies entre les artistes qui feront l'identité du lieu. Le Wonder/Liebert n'est pas un simple déménagement, c'est une nouvelle expérience*", explique Antoine. […] « *Cette deuxième occupation sera plus exigeante, plus précise concernant notre organisation interne, la fluidité des espaces et la sélection des artistes. On veut rester vigilants pour préserver notre indépendance, sans devenir hermétiques* », détaille Antoine » (Prudhomme, M. (2017, février 15). Le Wonder, le kibboutz artistique du 9-3. *Enlarge your Paris*.) https://www.enlargeyourparis.fr/societe/wonder-kibboutz-artistique-93)

> **Extrait de l'article de *Manifesto XXI***
> ***« Magazine – Comment définissez-vous ce nouvel espace ? Vous parleriez de « squat » ?***
> ***Maxime :*** Il y a une notion importante, c'est celle d'*« artist-run space »*, c'est-à-dire un lieu qui soit pensé, créé et construit par des artistes, pour des artistes.
> ***Charly :*** Il y a une liberté en ce qui concerne les normes de l'espace et ses différentes utilisations, mais nous avons signé une convention d'occupation temporaire pour un an *:* ce n'est pas un squat. Ce sont des ateliers collaboratifs d'artistes avec une mutualisation du matériel pour faire ce qu'ils aiment.
> […]

Magazine – Comment vous organisez-vous ? Qu'est-ce qui a évolué entre l'ancien Wonder et ce nouveau lieu ?

Charly : Il n'y a pas de hiérarchie, c'est une construction horizontale entre les dix artistes en résidence. On a toujours la même énergie. Sinon, les ateliers bois, sérigraphie et peinture, par exemple, fonctionnaient bien au Wonder, donc ça s'est déplacé ici naturellement. L'espace est divisé en cinq pôles sur cinq étages *:* musique, construction, édition et illustration-tatouage, peinture et réalisation (un étage sans poussière avec des espaces privatifs), et cuisine.

Luc : L'espace cuisine est nouveau et il servira à inviter des artistes culinaires, en considérant la cuisine comme un art à part entière. Ce ne sera donc pas un restaurant, mais un espace d'expérimentation comme le reste du lieu, qui ouvrira de temps en temps avec des menus inédits.

Maxime : Le fonctionnement est plus carré qu'à l'ancien Wonder. Il y a un appel à candidatures sur dossier pour les ateliers d'artistes, donc ce n'est pas du tout du copinage, et toutes les personnes qui travaillent ici ont déjà une reconnaissance artistique et professionnelle.

Gabriel *:* Il y a potentiellement toutes les disciplines représentées, ce qui était déjà le cas au Wonder, et les ateliers ne sont pas cloisonnés, ni matériellement ni dans l'idée. Ça permet des passages et des partenariats, l'observation et l'apprentissage de techniques nouvelles, et d'avoir confiance pour s'essayer à beaucoup plus de pratiques. On a plus la volonté aussi de s'inscrire dans le paysage culturel que ce que l'on a pu faire à Saint-Ouen *:* faire des projets avec les structures autour – théâtres, cinémas, écoles…» (Paloma, Ana, & Elora. (2017, février 16). Ateliers Wonder/Liebert : « Pepax » artist-run space. *Manifesto XXI*. https://manifesto-21.com/ateliers-wonderliebert-pepax-artist-run-space/)

Vis-à-vis de l'expérience à Saint-Ouen, la reconnaissance d'un *artist-run space* semble établie. Les grands plateaux incarnent plus nettement une organisation collective de l'espace, qui contraste avec les ateliers privés de Saint-Ouen. L'intensité de la stratégie discursive liée à l'intention de professionnalisation s'accroît également avec l'affirmation d'une « exigence artistique » comme critère de recrutement pour composer la nouvelle communauté. Tous ces éléments sont combinés pour préciser la signification que les fondateurs souhaitent donner à la notion d'*artist-run space*. Ce sens est exprimé dans le récit dominant (la boite noire, Gieryn, 2002) mais aussi dans l'aménagement de l'espace. L'organisation spatialise et associe les fonctions de création, d'exposition, d'apprentissage entre pairs et d'expérimentation pour composer une infrastructure nécessaire à la professionnalisation à destination des jeunes artistes. Tout en revendique une posture indisciplinée qui déborde.

MISE EN RÉCIT ET SPATIALISATION/ORGANISATION DU WONDER/LIEBERT

Les fondateurs utilisent la mise en récit pour positionner le projet sur la scène de la création contemporaine, vis-à-vis des marchés et institutions de l'art. En tant qu'infrastructure de création, de production et d'exposition, la diversité des parcours et des pratiques artistiques réunis est retenue comme un paramètre défensif. Il s'agit d'éloigner l'idée d'un travail

artistique homogénéisé ou d'une esthétique « labellisée ». Le Wonder/Liebert est un lieu unique pour des pratiques individuelles diverses. Ce qui le caractérise, selon ses fondateurs, c'est la diversité des expérimentations menées par chacun, rendues possible ensemble, au sens d'un quotidien partagé entre travailleurs majoritairement individuels. Une unité de profession sans la synthèse, pour reprendre l'expression de Besse (2010a). Les pratiques peuvent se croiser et donner lieu à des créations collectives, mais l'identité artistique, voire esthétique, du lieu ne s'y résume pas.

Les expérimentations bénéficient de conditions matérielles favorables mises en place par les fondateurs à partir des standards d'équipement professionnels. Cette standardisation passe par l'installation de machines qui appellent à un usage appris. Certains espaces communs sont au contraire peu sensibles aux dégradations matérielles. Ils autorisent des tests plastiques dont le résultat est indéterminé, et qui passent par des gestes non nécessairement maîtrisés ou appris. C'est le cas du parking en particulier, qui offre en plus l'avantage d'être extérieur au bâtiment, à ciel ouvert, et relativement vaste (1 200 m²).

Quant aux fonctions d'exposition orchestrées par les fondateurs, elles sont envisagées comme des points de contact possibles avec l'extérieur qui ne marquent pas une rupture avec les ateliers, mais se situent dans leur prolongement. Il s'agit d'organiser des opportunités de partenariats avec les institutions, les galeries et les acheteurs, autant que d'accueillir un public plus large.

> ***Magazine – Considérez-vous Le Wonder comme un label ?***
> ***Charly*** : C'est une question qui revient régulièrement dans nos réunions. Non, car les lieux sont ouverts pour la création personnelle. D'ailleurs, le terme « collectif d'artistes » n'est pas approprié non plus. Nous travaillons seulement en collectif dans l'élaboration des espaces, et des collaborations se créent à partir de nos amitiés.
> Par contre, on se met aussi à vouloir « labelliser » nos événements, d'une certaine manière, à travers la newsletter par exemple, qui diffusera les événements des artistes. C'est aussi un désir commun de signifier que nous faisons partie d'une même équipe, mais il n'y a pas de démarche de labellisation d'artistes en tout cas.
>
> ***Magazine – Quels sont vos rapports avec le marché de l'art et les institutions ? Jusqu'où le Palais de Tokyo s'investit-il dans votre projet ? Vous ne craignez pas une récupération institutionnelle ?***
>
> **Gabriel** : Lors de notre résidence (l'installation Kiuaskivi pour l'exposition « Run Run Run ») à la Villa Arson, nous avions été invités sur cette notion d'« *artist-run space* ». C'est une évidence, même si il n'y a pas de revendications politiques. Nous faisons des choses plus intéressantes que ce que les galeries peuvent nous proposer par rapport aux espaces que nous avons, parce que nous avons la liberté d'en faire ce que nous voulons. Ça peut paraître prétentieux mais c'est la réalité.
> **Charly** : Il y avait cette phrase qui était assez souvent répétée lors de la résidence à la Villa Arson : « Pouvoir remonter de nous-mêmes le fil de la création à la diffusion ». C'est ce qui se passe. Le lieu favorise directement les rencontres entre artistes et acheteurs. Quant au Palais de Tokyo, Raphaël, qui devait y faire une exposition, a demandé à la faire plutôt ici : donc ils nous donnent l'argent pour

monter notre événement d'ouverture « Évènement n°1 », mais rien de plus ! Je ne m'en fais pas trop pour le moment quant à la récupération, nous avons une longueur d'avance sur la liberté.
Luc : Ça reste de la collaboration, tant qu'ils financent ton projet, pourquoi pas ! Mais avec ou sans, nous continuons de créer.
Charly : D'ailleurs l'idée de « Évènement n°1 » est venue bien avant l'ouverture du lieu. Cette exposition est née d'un ras-le-bol du système marchand du monde de l'art, où on te donne très peu de moyens, dans des espaces réduits, et où tu te retrouves en permanence face à des personnes beaucoup moins investies que toi. »

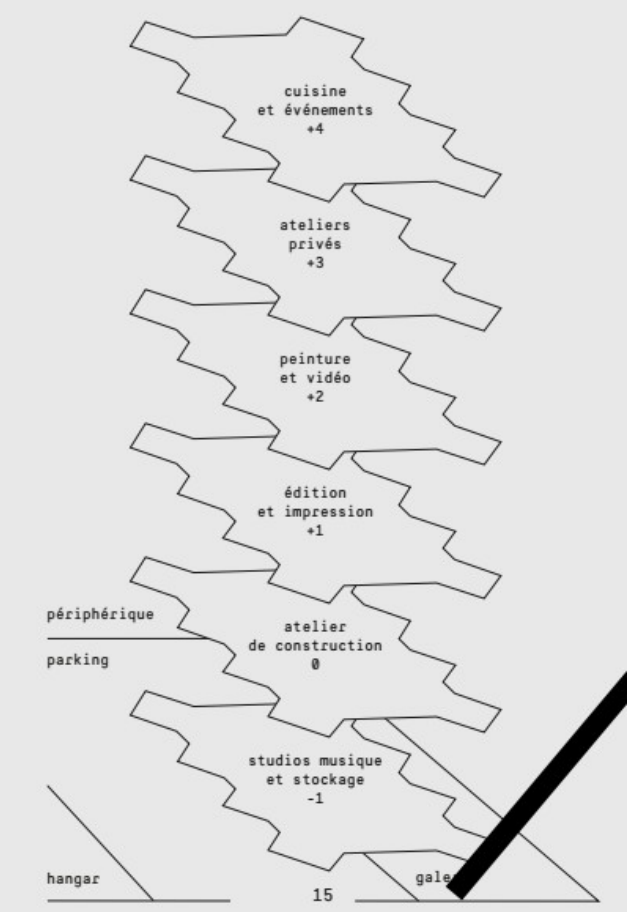
Une dernière particularité distingue le Wonder/Liebert, mais de manière discrète et clandestine : le fait qu'il comporte de l'habitat réservé aux fondateurs, et qui n'est pas précisé dans le bail. Cette dimension domestique n'est pas explicitée comme un élément de définition de l'*artist-run space*. L'habitat est associé au squat, donc à l'occupation illégale, qui repose précisément sur l'utilisation domestique des bâtiments permettant d'assurer une présence continue sur place. Dans son fonctionnement comme dans sa communication, l'équipe distingue le lieu des revendications sociales de réquisition de bâtiment à vocation d'habitat. Cette fois, la professionnalisation du lieu est décisive et englobe toute la mise en récit. Le fonctionnement de la mise en récit comme boite noire apparaît particulièrement ici à travers l'occultation de l'habitat dans le récit du lieu.

Les pôles qui organisent bâtiment se dessinent clairement sur le modèle classique des écoles d'art déjà réactivé au Wonder à Saint-Ouen. Cette spatialisation de la professionnalisation fait émerger à l'endroit du bâtiment une infrastructure de création, production et d'exposition :

- **au sous-sol** sont installés les studios d'enregistrement son et le stockage des œuvres ;
- **au rez-de chaussée** se situe l'atelier collectif de construction, réunissant les établis individuels et les machines mutualisées pour travailler le bois et le métal – il débouche sur le parking via le quai de déchargement ; en face, séparé par le hall d'entrée et un double espace sanitaires, est installée la galerie sur le modèle du *white cube*, dont tout un pan de mur fait de vitres teintées donne sur la rue. Le bureau administratif sera installé au fond de cet espace – dans la partie aveugle, séparé de l'espace d'exposition par un rideau blanc qui va presque du sol au plafond ;
- **au premier étage** se situe le pôle image, sérigraphie et textile, et accueille également le studio de tatouage et la chambre de résidence internationale.
- **au deuxième étage** se situent les « sans poussière », des ateliers privatifs avec portes pour la pratique de la peinture notamment, et pour des pratiques individuelles qui le nécessitent ; on y trouve également le studio de production et de montage d'un membre du collectif, réalisateur professionnel.
- **Le troisième étage** est celui des chambres individuelles, et de la salle-de-bain collective.
- **Le quatrième et dernier étage** est un plateau ouvert composé d'une cuisine professionnelle, d'une grande salle-à manger capable d'accueillir tous les résident·e·s, et un petit coin salon. La pièce, espace privilégié de convivialité, débouche sur une terrasse qui surplombe le parking et « le torrent », le périphérique et son flot

ininterrompu de voitures, dont le ronronnement accompagne la vie du lieu le jour, et sa coulée de lumière la nuit. Cette présence est considérée par tous comme un élément marquant de l'environnement. Le stock de nourriture est situé dans une petite pièce aveugle à l'entrée de la cuisine. Attenante, la laverie éclairée par un « skydom » deviendra l'espace radio, en face du local qui abrite la mécanique bruyante de l'ascenseur.

- **Les étages sont reliés entre eux par des escaliers** suffisamment larges pour s'y croiser à deux ou trois, éclairés par de grandes fenêtres qui rendent lumineux cet espace commun central, rythmé par les larges paliers isolés des pôles par des portes battantes coupe-feu.



Extrait du dossier de présentation du lieu, 2019. Le schéma illustre les grands découpages par fonction, l'étage des « ateliers privés » est en réalité dédié à l'habitat.

S'ajoute à la communication professionnelle un positionnement politique en creux vis-à-vis des revendications associées au squat. Dès lors qu'est formulé explicitement le souhait de s'en distinguer, le Wonder/Liebert est en mauvaise posture. Une personne se revendiquant du mouvement squat restitue sa visite dans un article au vitriol qui endommage durablement la réputation du lieu et de ses fondateurs. Avec pour titre « Bagnolet (93) : le collectif Wonder, ou l'art au service de la gentrification » (Squat.net), l'article retrace l'histoire du bâtiment à la lumière des luttes sociales qu'il a hébergées. On y apprend que le bâtiment était occupé un peu plus d'un an auparavant par un collectif de réfugiés. Il est souligné combien la logique

d’occupation temporaire organisée par les bailleurs, les promoteurs immobiliers et les pouvoirs publics en collaboration avec des collectifs d’artistes, est une évidente mesure « anti-squat », au bénéfice des artistes eux-mêmes et aux détriments des plus précaires, les réfugiés :

> « Cet événement, organisé dans le cadre des « lundis du Pavillon Neuflize » du Palais de Tokyo, a réuni des centaines de personnes. Bonnets trop petits, moustaches fashion, pantalons taille haute et lunettes à montures épaisses étaient de sortie, pour s’enjailler autour d’œuvres d’art contemporain « DIY », directement inspirées de l’esprit des squats d’artistes et de l’art « underground ». […] L’un d’entre eux nous a même sorti : « c’est pas parce qu’il y a des artistes-hipsters que la police expulse les sans-papiers », ce à quoi on lui a répondu que « c’est parce que la police expulse les sans-papiers qu’il y a des artistes-hipsters ». L’histoire de ce « Liebert » résonne d’ailleurs avec celle du « Jardin d’Alice », qui a été tranquillement réinstallé par les pouvoirs publics avec une convention d’occupation en 2015 dans un lieu précédemment squatté par le même collectif X, rapidement expulsé par la police. Artiste ou sans-papier, choisis ton camp. »

Les réseaux parisiens des jeunes artistes discutent l’affaire. Cet épisode marquera pour longtemps la réputation du Wonder/Liebert, y compris par l’effet de référencement dans les moteurs de recherche web qui positionnent l’article dans les premières réponses pendant plusieurs mois[88]. La réputation de Charly en particulier est durement marquée par cet épisode, l’article visant parfois directement sa personne. S’y ajoute, au sein des réseaux de connaissance, la continuité des critiques qui sont formulées à son endroit concernant les querelles du lieu précédent. Elles le campent en responsable d’une trahison à l’égard du projet Wonder à Saint-Ouen, et plus largement vis-à-vis de la mouvance se revendiquant des squats. La proximité affichée à l’ouverture avec le Palais de Tokyo, prestigieuse institution d’art contemporain, nourrit cette critique institutionnelle.

> « Alors je ne sais pas si c’est un truc qu’on referait aujourd’hui, ça a été assez mal compris mais à la base il y avait un geste assez fort dans l’idée de dire ok on déplace le musée d’art contemporain, la culture établie dans un truc qui ressemble à un squat et qui vient d’ouvrir. Il y avait une validation aussi de l’institution culturelle qui était forte. Et du coup on a déclenché plein d’articles dans la presse, il y avait plein de gens qui venaient nous voir, Nova a parlé de nous et du coup c’était après l’événement je crois, le lendemain il y a eu cet article sur Squat.net qui a fait mal et qui au fur et à mesure de la journée a été partagé et là ça a pris une dimension de ouf. » (Charly).

Ces critiques finissent, semble-t-il, par s’estomper avec le temps, tandis que les fondateurs du projet à Bagnolet lui apporte leur soutien. Cet épisode pointe en direction des études en géographie humaine qui éclairent les découpages et hiérarchies mises en œuvre dans la fabrique de la ville, qui s’appuient et rejouent des discriminations en termes de classe économique, de genre et de race. Cette question se situe au cœur de la responsabilité politique que Massey nous invite à prendre au sérieux vis-à-vis de notre compréhension de l’espace.

88 En amont du premier entretien exploratoire que nous avons effectué en novembre 2017, cet article apparaît parmi les premiers résultats d’une recherche sur Google Search.

Cela exige un travail d'analyse spécifique qui, n'étant l'objet de cette thèse, ne sera pas traité ici.

UNE DYNAMIQUE DE PROFESSIONNALISATION QUI MET L'ACCENT SUR LA PARTICIPATION ET L'EXPÉRIMENTATION

Le choix des modalités de recrutement et la constitution d'un modèle économique doivent être mis en correspondance, ce qui constitue une première difficulté organisationnelle majeure pour l'émergence du lieu. Une procédure de recrutement sur dossier est établie, construite en partenariat avec l'association intermédiaire Plateau Urbain, qui s'appuie sur son expérience de gestionnaire de lieu partagé pour conseiller les fondateurs sur ce point. Cela se traduit par la mise en ligne d'un appel à candidature sur leur site. L'idée est de ne pas reproduire le recrutement par cooptation des artistes pour les ateliers, ni de permettre la logique du « premier arrivé, premier servi ». Il s'agit donc de constituer une nouvelle communauté à la fois motivée par le récit exposé ci-dessus et en capacité de financer à titre individuel l'accès à un atelier de travail. Ce double engagement, professionnel et financier, exprime la nature du lien que les fondateurs souhaitent entretenir avec les nouveaux résident·e·s. Par ce lien les résident·e·s doivent ainsi contribuer à construire la ressource financière et la dynamique de professionnalisation. Les fondateurs se sont organisés en équipe via une distribution des taches de coordination. Ils partagent un espace de gouvernance dédié au pilotage et à l'organisation-spatialisation de la professionnalisation.

L'équipe met l'accent, dans la procédure de recrutement, sur l'engagement de chacun à participer à l'expérimentation artistique collective comme forme d'apprentissage spécifique. Cet apprentissage est conçu à la frontière de la performance à tisser avec le bâtiment lui-même, et constitue le geste principal de l'occupation. La narration qui s'amorce insiste sur l'ancrage « « sensible de l'apprentissage expérimental. « L'ancrage territorial » n'est pas vraiment mobilisé par les fondateurs. La notion est plutôt perçue comme une catégorie d'action publique éloignée des considérations artistiques. L'autonomie financière et organisationnelle est un point crucial pour les fondateurs, qui ne souhaitent pas postuler pour des demandes de subventions.

L'« exigence artistique » est présentée comme un élément organisationnel et d'identité du lieu. Aucune précision n'est apportée concernant le contenu de la notion « d'exigence » sur le plan esthétique ou concernant les références attendues. Les candidatures doivent témoigner d'un travail assidu attestant de l'énergie qui sera apportée par chaque résident·e au projet dans son ensemble. La notion d'exigence se démarque de la notion « d'excellence », élément de discours traditionnellement mobilisé par des institutions de formation et d'exposition – écoles et centres d'art qui opèrent dans le champ des beaux-arts. L'excellence évoque alors plutôt un rituel de consécration. À l'inverse, dans le cas du Wonder/Liebert, l'exigence est un paramètre considéré comme utile à la mise en place d'une forme précise d'organisation : une infrastructure professionnalisée. Elle constitue une condition d'accueil en tant qu'indice de la professionnalisation *via* son évaluation par les fondateurs eux-mêmes.

Enfin, l'investissement en temps est un paramètre clef de la professionnalisation du lieu auquel les résident·e·s sont invité·e·s à contribuer. L'objectif pour les fondateurs est

d’accueillir des résident·e·s qui soient le plus souvent possible présents sur place. Les effets de rencontre, de croisement des pratiques, ne peuvent avoir lieu sans cet ingrédient déterminant. Le hasard de l’espace doit contribuer à l’organisation de la professionnalisation, même sur un mode dégradé, c’est-à-dire amoindri par le filtre du recrutement. Pour cela, la présence spatiale est un prérequis. En retour, cette présence doit témoigner de la professionnalisation par une assiduité de la pratique. Si les pratiques artistiques ne sont de toute évidence pas encadrées, une certaine discipline est attendue.

Les profils recherchés comportent une composante économique. L’intensité de la pratique telle qu’elle transparaît dans les *book* de présentation est une indication du niveau de professionnalisation qui doit se traduire par l’assiduité de chaque résident·e à payer son loyer. Il s’agit également de trouver un modèle économique qui permette non seulement de pérenniser le projet mais d’ouvrir des perspectives de développement. Le paiement des loyers marque une rupture importante dans le modèle de gestion de la nouvelle organisation. Le montant oscillait de 50 à 80 euros en fonction des espaces au Wonder à Saint-Ouen. Une partie conséquente des résident·e·s a progressivement cessé de payer ses loyers. L’augmentation des prix apparaît donc comme un marqueur de sérieux dans la participation à l’organisation. Pour assumer un loyer qui sera en augmentation, il faut que les personnes développent une pratique professionnelle cohérente avec l’engagement financier que représente une telle dépense pour l’accès à un atelier de travail.

> « Et la transition c’est quand même – pour moi c’est un peu ça le nerf de la guerre quand même, c’est le prix des loyers qui de fait ont été augmentés du coup par la location de ce bâtiment-là. Mais a changé complètement la facette du projet tu vois, et la dynamique des gens qui s’y trouvent. C’est-à-dire qu’il n’y avait plus ces personnes-là qui étaient là pour que dalle, et en fait tu ne les justifies pas ce « que dalle » puisque tu t’en fous et en plus tu ne payes pas, donc… Mais là il faut sortir, 200, 300 euros pour ta pratique, pour pouvoir perpétuer ta pratique. Et quand tu sors 200, 300 euros tu ne le fais pas par hasard, tu le fais parce que tu as des convictions dans ce que tu fais et que tu es dynamique dans ce que tu fais ! Et c’est ce qui a tout changé à mon sens. Parce qu’avec l’ancien Wonder, on aurait jamais pu faire ce qu’on a fait ici » (Mickaël)

L’appel à candidature est rédigé de sorte que la professionnalisation telle qu’elle est conçue par les fondateurs soit partagée avec les artistes résident·e·s. Sous le terme de « pédagogie active », le collectif appel chaque candidat à considérer sa participation au projet sur un principe d’échange et à « inventer sa propre place » physique, intellectuelle et plastique. L’appel reprend ainsi explicitement des éléments de conception du projet précédent. Le terme d’atelier reste au cœur de la communication.

> **Extrait de l’appel à candidature**
> « Chaque artiste devra déterminer et inventer sa **PROPRE PLACE** dans le collectif, que ce soit de manière **PHYSIQUE** (construction, aménagement d’espaces, *etc.*), **INTELLECTUELLE** (penser une dynamique, des moyens de communication, etc.) ou **PLASTIQUE** (organisation d’évènements, etc.).
> C’est en ces termes que les Ateliers Wonder axent leur démarche vers **L’AUTO-PRODUCTION** et la **PÉDAGOGIE ACTIVE**, et c’est à travers ces moyens

développés au sein du collectif qu'émane la volonté **D'AUTO-APPRENTISSAGE** et **D'AUTO-GESTION**.
Chacun des membres du Wonder est rattaché à l'un des différents pôles et apporte ainsi le **SAVOIR-FAIRE** et le **MATÉRIEL NÉCESSAIRE** au bon fonctionnement de chaque atelier. A cela s'ajoute la mise à disposition de **L'ÉQUIPEMENT DÉJÀ ACQUIS COLLECTIVEMENT** au cours des projets précédents.
Un budget est également alloué à l'acquisition de matériel tout au long du projet. Il servira à équiper les ateliers techniques de ce qui semble les plus utiles aux groupes.
Le projet repose sur une diversité des pratiques au sein du collectif qui permet **L'ÉCHANGE DES SAVOIRS** et donc une **ÉCONOMIE DE LA PRODUCTION**.
Cette recherche de la **PLURIDISCIPLINARITÉ** transparaît par et pour les artistes du lieu afin de créer une **ÉMULATION ARTISTIQUE** stimulante pour la pratique de chacun. Grâce à ces rencontres les créations s'influencent, évoluent et s'enrichissent mutuellement et donnent parfois lieu à des collaborations inattendues. »[89] (emphase originale)

La logique d'appel à projet correspond bien, en principe, à la volonté de l'équipe fondatrice de durcir les conditions d'entrée, d'interdire l'installation domestique sur place à l'exception des fondateurs, et de piloter plus fermement la professionnalisation du lieu. Les règles d'usage sont conçues comme des antidotes aux maux de la précédente expérience. Il s'agit en particulier de prévenir la place prépondérante que peut rapidement occuper, dans l'agenda de la gouvernance collective, les pré-occupations associées aux tracas de la vie domestique. Il faut à tout prix se prémunir du lot de désaccords et désagréments que la vie domestique collective entraîne, en particulier lorsqu'elle intègre une dimension festive. Les écueils de gestion et le souvenir des disputes, prévisibles mais toujours douloureuses, sur la propreté ont ainsi constitué les repoussoirs fantomatiques puissants. Charly résume en une formule : « *On passait trop de temps à parler de la vaisselle et pas assez à parler de projet artistique.* ». L'équipe fondatrice souhaite donc enraciner son expérience de gestionnaire dans sa capacité à fixer des règles, maîtriser à la fois l'accès au bâtiment et l'accueil dans la nouvelle communauté professionnelle, et trouver un modèle économique aligné sur les modalités de gouvernance souhaitées :

> « Du coup là on avait décidé de se mettre ensemble avec des gens chauds, qui avaient aussi un peu les moyens de mettre de l'argent au début, de payer 350 par mois – au final à Saint-Ouen c'est des choses que personne ne pouvait faire à part nous, c'est aussi ce qui a vachement défini ce qui allait se passer là-dedans. Et ensuite de faire des réunions tous les mardis, et d'organiser ça pour que les gens puissent vraiment venir bosser et que si ils aient vraiment envie de s'investir dans l'asso, qu'ils puissent le faire mais que ça ne soit pas une contrainte. Arrêter d'espérer que les gens vont se motiver alors il y a des gens qui n'aiment juste pas

89 Les mots en capitale et en gras sont disposés ainsi dans le document d'origine.

ça – et qui par contre ont tout à fait le droit d'être artiste et de juste vouloir travailler. Nous on aime bien faire les deux et ça nous plaisait… » (Charly)

La figure de l'artiste gestionnaire de l'infrastructure est affirmée par les fondateurs en tant que forme spécifique de leur professionnalisation. Celle-ci est présentée comme complémentaire à la dynamique de professionnalisation des résident·e·s qui peuvent souhaiter rester en retrait de cette gestion. Le modèle organisationnel s'appuie à la fois sur un cadrage strict du rôle des fondateurs et des usages des résident·e·s., et sur une indétermination volontaire de la gouvernance dans la capacité de ces derniers à passer de simples usagers à gestionnaire.

L'ÉLABORATION D'UN MODÈLE D'ÉCONOMIQUE SUBSTANTIVE

Charly, fort de son expérience de gestion comptable et logistique, s'attelle à définir et proposer un modèle économique à l'équilibre. Le développement des activités évènementielles pour financer le lieu – location de studios, financement des activités du projet via les recettes de bar lors des évènements, etc. – était apparue d'emblée comme un modèle économique aux antipodes des attentes qui réunissent les membres fondateurs. Le souhait principal est d'abaisser le temps de gestion dédié au bâtiment et à l'accueil évènementiel pour laisser la possibilité à chacun de mieux se consacrer à sa pratique artistique professionnelle.

Le modèle de péréquation non-lucratif adopté repose sur une distribution des coûts qui encourage l'installation dans les ateliers collectifs, moins chers qu'un découpage au m² pour des espaces individuels. Les fondateurs tentent explicitement de contourner la logique de location au m² pour encourager la mutualisation des coûts de fonctionnement de l'infrastructure dans son ensemble. Ce principe d'économie générale se traduit pas une mutualisation des outils et des espaces permettant potentiellement l'installation et l'utilisation de machines difficilement accessibles – pour la sculpture, la sérigraphie et la cuisine en particulier – et de monter des pièces monumentales (en sculpture en particulier). Avec un tarif atteignant les 14 euros le mètre carré pour les espaces privatifs, la location proposée tutoie les prix d'entrée du marché parisien. Une certaine marque de reconnaissance est incluse dans le dispositif de sélection en direction des résident·e·s du Wonder à Saint-Ouen, puisque les candidats issus de l'expérience précédentes sont considérés comme prioritaires dans les dossiers. Cependant, les fondateurs du Wonder/Liebert sont conscients que nombre d'entre eux n'ont peut-être pas les moyens d'assumer le coût des nouveaux ateliers : la location passe ainsi de 50 euros à environ 250 – 350 euros par atelier. L'accès à des ateliers collectifs bien équipés et les faibles exigences en matière de participation à la gestion collective des résident·e·s sont considérés comme des compensations du prix au m² pour les résident·e·s.

« Mais ce n'était pas évident parce qu'on mettait plein de choses de nouveau à plat, c'est-à-dire : les ateliers collectifs est-ce que ça va vraiment marcher, l'espace il est grand, mais il n'est pas non plus immense, on partait quand même d'un gros, gros travail de monter ce truc, donc si c'est pour se retrouver avec un bureau tout serré entre des gens alors qu'on fait tous des productions assez grosses… Il fallait vraiment y croire quoi… moi j'y croyais vraiment à fond, parce que c'est moi qui avais monté le modèle, du coup je voulais que ça

> marche… […] En gros déjà à 10, au Wonder, eh ben on paye 2 500 €, c'est presque un quart du budget !… À la fin de l'année ça fait presque 25 000 € – 30 000 €. 30 000 €, c'est énorme… Nous, 250 euros par mois au final, c'est chiant, mais du coup on le plie et on travaille pour ça donc… […] C'est assez cher au final le Wonder. Non mais par rapport à tout ce dont tu profites ça va en fait, mais je crois qu'il y a des ateliers qui montent à 14 euros le m² ! Ceux qui paient 350 c'est pas des espaces très grands. Donc on est pas très loin des prix du marché. Ça c'est quand même pas ouf, par contre tu peux profiter des espaces des ateliers communs, et du parking géant, et exposer ton travail sur place. Enfin bon, c'est pas juste un atelier tout seul… Et puis tu as la cuisine… […] » (Charly)

La mutualisation des espaces pour mieux équiper les pratiques se traduit par la mise en commun des machines-outils rapportées de l'ancien bâtiment qui contribueront à termes à la bonne réputation du lieu. Les fondateurs nourrissent l'espoir de pouvoir faire l'acquisition progressive de nouvelles machines grâce à la mutualisation des coûts. Certaines matières premières sont également mutualisées : les produits de fixation dans le pôle sérigraphie par exemple, un certain nombre de produits de fixation sont mis à disposition par l'association.

> « Tout le modèle du Wonder est construit là-dessus. C'est-à-dire ne pas gagner d'argent, mais en dépenser un minimum. » (Charly)

La maîtrise de l'économie de création est un élément stratégique central dans la dynamique de professionnalisation des jeunes artistes. Le lieu s'inscrit en cela dans la tradition des *artist-run spaces* qui se positionnent en contestation des relations économiques entretenues avec les institutions. Les témoignages des relations d'exploitation qui s'installent entre les plus grandes institutions de l'art contemporain et les artistes sont légions. Au sein des *artist-run spaces* parisiens, des groupes de mobilisation se sont organisés pour tenter de s'emparer du sujet. C'est le cas du groupe de travail *La Buse*, organisé par des résident·e·s du DOC !, qui édite un fanzine composé de témoignages d'artistes nommé *La Coupure*.

La subordination économique des artistes invités par les institutions est particulièrement bien éclairé par ce témoignage :

> « quand on t'invite, [les bonnes questions à poser] direct c'est : c'est quoi les conditions financières, comment ça se passe pour le montage, pour le démontage, est-ce qu'il y a un budget, le budget réel – parce que parfois aussi tu as un budget, mais en fait ça comprend le budget par exemple de remise en état de l'espace, ou des monteurs qu'ils vont engager. Exemple à [institution renommée d'art contemporain], quand tu as un budget de prod', en fait ils le disent pas tout de suite, mais les monteurs de [l'institution] en fait je ne peux pas prendre d'autres monteurs, ils sont payés un certain prix, donc c'est soustrait à ton budget.[…] et parfois [c'est] aussi l'éclairage, etc. […] Soit tu assumes l'argent qui manque, soit tu s obligé de faire moins que ce que tu avais prévu. […] si tu as un truc en atelier où tu as je ne sais pas, ton atelier il fait 3 m sous plafond et tu te retrouves dans un espace ou c'est 9 m sous plafond et tu suspens le truc, par exemple, et bien… Il faut rajouter du câble, il faut rajouter plein de trucs mais en fait assez vite, ça peut se chiffrer… Ou alors à la dernière minute, tu te rencontres qu'ils ont un sol en

> marbre et que tu n'as pas le droit de me percer, et que ton truc demande à être pitonné dans le sol, et là tu fais… ha… Bon du coup il faut quoi, il faut acheter des plaques en métal hyper lourdes de répartition. Ou inversement ils vont te dire 'en fait notre sol il ne supporte que 500 kg au m² carré, et toi ta sculpture elle fait plus donc, là c'est pareil, plaque de répartition au sol, ça coûte ultra cher, c'est du métal de 20 cm. Donc soit tu les achètes soit tu te débrouilles pour qu'on te les prête, pour les ramener à un mec, mais c'est pareil après c'est ultra lourd, il faut un truc pour soulever la plaque… » (Simon)

La petite économie dégagée dans le cadre des invitations institutionnelles consiste essentiellement à acheter des outils qui serviront pour les productions suivantes, mais les artistes ne parviennent que très difficilement à dédier une part de leur budget à leur propre rémunération. Dans ce contexte, le rapport à l'auto-production et la production *in situ* prend le sens d'une indispensable autonomie. S'y joue l'économie de l'artiste et l'ajustement de ces conditions de production :

> « Parce que c'est aussi qu'en fait, c'est souvent dans la dernière ligne droite d'un projet, en fait ce qui coûte le plus cher. Parce qu'en fait, vu que tu as toute cette phase de recherche et d'expérimentation en atelier, […] après ok tu sais ce que tu vas faire, et après tu as le côté montage. 'Ah merde en fait il faut que ce soit accroché comme ça !' parce que l'espace demande à ce que ce soit comme ça, et c'est là où tu as plein de frais à la con qui s'additionnent et qui montent assez vite aussi. De toute façon tu es toujours dans une espèce d'urgence de la dernière minute, quand tu sors quelque chose de l'atelier et que tu es confronté à l'espace d'expo, ce n'est pas toujours… […] tu dois réajuster. […] Non mais c'est aussi l'avantage d'avoir un lieu comme ici, parce que tu peux tester tes trucs en atelier, tu peux tester des accrochages dans la Halle à côté qui est gigantesque, tu peux tester des trucs si fait un peu plus dans ma galerie dans la petite galerie même si c'est plus petit, mais tu vas tu as déjà une mise en espace hors atelier, hors bordel avec tous les outils et tout, où tu peux te dire bon ok, là du coup ça fonctionne par rapport à ce que j'ai envie de montrer, ce que j'ai envie de dire. » (Simon)

Après débats, il est décidé que les fondateurs paient un loyer, malgré le travail bénévole important qu'ils déploient en tant que gestionnaires et techniciens du lieu, chacun étant, en *sus*, référent d'un espace collectif. L'idée est que chacun soit responsabilisé par l'obligation de payer un loyer, construisant du même coup une certaine stabilité financière. La mutualisation des denrées alimentaires récupérées, les partenariats avec des petits fournisseurs, par réseau, apportent une aide financière non monétaire à l'équipe. Les membres fondateurs assurent par leur cotisation, au début du projet environ un quart du budget global du projet. Le petit excédent dégagé par les loyers est investi dans l'embauche à un poste de chargée de communication au service de l'ensemble du lieu.

LA STRUCTURATION DE LA GOUVERNANCE ET L'ACCUEIL DES RÉSIDENT·E·S

Quelques semaines après l'arrivée dans le bâtiment, le collectif est rejoint, à la demande de Charly, par Élisa qui avait déjà occupé, en stage, les fonctions d'administration et de communication pendant quelques mois à Saint-Ouen. Les membres de l'équipe témoignent à son arrivée d'un sentiment de soulagement, lié à la prise en charge du fonctionnement administratif et financier du lieu. Toute la gestion de l'accueil des résident·e·s, sur le plan formel en particulier, lui revient. En tant qu'administratrice, Élisa reprend ainsi des fonctions similaires à celles occupées lors de l'expérience précédente. En revanche, le cadre d'action est désormais plus stabilisé, dès lors que le projet est explicitement porté par une équipe identifiée et établie, qui a disposé clairement les règles de fonctionnement. La coordination par les fondateurs continue de s'appuyer de manière formelle sur la « réunion du mardi ». Elle se tient le matin et rassemble les membres de l'équipe et la coordinatrice pour traiter les affaires courantes. Élisa met en place les ordres du jour, note les décisions et assure le suivi et leur mise en œuvre. La réunion est suivie d'un temps de ménage collectifs espaces communs : cuisines, escaliers et sanitaires en particulier. Ce sont les fondateurs qui s'en chargent, estimant que cela participe des fonctions d'accueil et d'entretien attachées à leur position de gestionnaire.

Dès le début du mois de mars, après quelques semaines passées sur place, elle propose à l'équipe une fiche de poste réunissant ses missions de gestion administrative, budgétaire et financière ; de développement des sources de financement, de coordination et de communication. La première étape dans l'installation à la fois de son poste et du lieu passe par la mise par écrit des éléments de fonctionnement déterminés par l'équipe. Un « espace de papier » émerge (Besse, 2010a). Un protocole administratif d'entrée est précisé à l'attention des futurs résident·e·s : « *signature de la convention, présentation de l'attestation d'assurance, versement d'une caution de un mois et du premier mois de contributio*n ».

Cependant, l'appel à candidature pour mobiliser de jeunes artistes hors des réseaux des membres de l'équipe constitue un premier échec. Alors qu'il se clôture à mi-mars, peu de candidatures ont été reçues par rapport aux attentes de l'équipe. L'appel semble avoir circulé dans des réseaux éloignés de ceux de l'équipe et de leurs références professionnelles, *via* la communication par le site de Plateau Urbain. Les trois premiers mois, seuls quelques artistes résident·e·s ont rejoint le projet, ils sont une vingtaine en tout. Cela porte un coup au modèle économique, retardant l'arrivée des résident·e·s et donc le règlement prévu des loyers. Il est décidé de remobiliser les réseaux amicaux et professionnels des membres en urgence, notamment à l'aide d'un travail de coordination d'Elisa. Rapidement, le bâtiment « se remplit », enfin. Ces trois mois sans ressources autres que celle de l'équipe et des premiers résident·e·s pèseront pendant un an environ sur le budget du projet, l'achat de machines mutualisées prévues initialement étant rendu impossible.

Élisa met progressivement en place des outils administratifs adaptés à la gestion financière et comptable, qui contribueront à termes à composer le budget. Des outils de gestion liés aux conditions d'occupation et de gouvernance ont également été rapidement formalisés. Pour ce qui est de l'existence légale, une nouvelle association est constituée en janvier 2017. Cette fois, elle est au nom du Wonder, le nom n'ayant jamais été pris par l'association gestionnaire

du bâtiment à Saint-Ouen. En effet, dans la perspective d'une occupation temporaire, les fondateurs du Point G et du Wonder à Saint-Ouen ne souhaitaient pas que les associations soit identifiées à un bâtiment. Le rôle de la formalisation statutaire officielle se limitait en général à l'ouverture de compte d'électricité, d'eau, et à la signature du bail. Désormais, le nom de Wonder est celui du lieu que l'association formalise administrativement, non plus celui du bâtiment. Le lieu Wonder devient ainsi multi-sites. Le nom Wonder/Liebert, forgé pour nommer le chapitre de Bagnolet, sera mobilisé dans toute la communication externe, sur les réseaux sociaux, mais aussi sur les documents plus officiels de communication et de conventions des résident·e·s.

Charly préside l'association, Gabriel en est le trésorier, et Antoine et Mickaël sont membres du conseil d'administration. Cette formalisation ne recoupe donc pas les pratiques du groupe gestionnaire qui comporte en réalité 12 membres fondateurs.

Élisa établit un modèle contrat de résidence, l'un pour les résident·e·s, le second pour les fondateurs gestionnaires. Les deux conventions types ont en commun un préambule qui dispose l'objet du lieu et l'organisation générale du bâtiment. La convention précise les objectifs et activités de l'association Wonder : « *l'implantation et le regroupement de personnes physiques et morales dans ses espaces, la mutualisation des ressources, la diffusion, la synergie entre les pratiques et le rayonnement d'activités sur le plan local, national et international* ». Les modalités de la professionnalisation facilitées par le lieu y sont décrites : « *La diversité des pratiques au sein du collectif permet ainsi l'échange des savoirs, et ce dans une recherche de pluridisciplinarité afin de créer une émulation artistique stimulante pour la pratique de chacun* ». Les différents pôles disciplinaires y sont précisés[90] . La convention précise également la relation entre l'espace, les résident·e·s et les fondateur·ice·s-coordinateur·ice·s telle qu'elle est conçue par l'organisation. La spatialisation professionnelle y est explicitement disposée :

> **Article 1 – La mise à disposition d'un espace de vie et d'un atelier**
> La structure d'accueil met à disposition du coordinateur un espace correspondant à sa pratique artistique afin qu'il trouve les conditions favorables à un travail de recherche et de création artistique. [version coordinateur]
> La structure d'accueil met à disposition de l'artiste un espace individuel ou partagé au sein du Wonder/Liebert afin qu'il trouve des conditions favorables à un travail de recherche et de création artistique. [version artiste résident]

Pour les résident·e·s, il est précisé dans les articles suivants à quel pôle chacun est associé, et qui est le coordinateur référent à qui il peut s'adresser « *pour tout ce qui concerne le déroulement de la résidence* ».

La « convention de coordinateur » dispose d'un article spécifique qui précise de manière détaillée leurs responsabilités en matière d'accueil, de coordination et de gestion. Ces responsabilités sont réparties entre les devoirs de soin et de suivi apportés aux résident·e·s du

90 Pour rappel : « un atelier de construction, un atelier d'édition, des ateliers de peinture, ainsi que des espaces dédiés au design sonore et au développement musical audiovisuel. Le lieu dispose également de deux espaces d'accueil : une salle d'exposition polyvalente (expositions, projections, rencontres, performances), ainsi qu'un atelier de résidence internationale »

pôle dont ils ont la charge, et l'attention portée au fonctionnement de la communauté dans son ensemble.

> **Article 4 – Engagements et missions du coordinateur**
> **4.1 – Pôle affilié *:***
> – Coordonner et superviser la présence des résidents-locataires qui souhaitent accéder aux ateliers.
> – Gérer la maintenance et le bon fonctionnement de son pôle.
> – Superviser les cotisations mensuelles des résidents-locataires.
> – S'occuper de l'acquisition du petit matériel nécessaire, selon le budget alloué mensuellement à l'atelier.
> – S'occuper de la rédaction ou modification éventuelle des règles (cf. charte & conditions d'utilisation) propres à chaque atelier, et de son organisation générale ainsi que de son planning.
> – S'occuper des demandes d'investissement de gros matériel lors des réunions mensuelles. La décision finale étant prise d'un commun accord entre tous les coordinateurs.
> **4.2 – La communauté *:***
> – Les conditions dans lesquelles le coordinateur est amené à créer et à travailler sont celles de la communauté. De part son engagement, le coordinateur représente la structure vis-à-vis des personnes extérieures au site. Il a pour responsabilité d'en tenir compte et d'y contribuer positivement.
> – Le coordinateur se doit de respecter les règles de vie et d'hygiène du site ainsi que son bon fonctionnement. Cela implique de suivre les plannings mis en place concernant le ménage hebdomadaire, assurer les tâches quotidiennes (vaisselles, nettoyage des parties communes en dehors du planning si besoin, *etc.*)
> – Il devra faire preuve de diplomatie et d'écoute pour le bon déroulement de la vie en communauté sur le site. Il est responsable des parties communes tout autant que les autres coordinateurs présents sur le site. Si toutefois des désaccords concernant la vie sur le site ont lieu et empêchent le bon déroulé de ses activités il est à la charge de chacun de solliciter les autres coordinateurs pour organiser des réunions de coordination dans le but de trouver des solutions face aux problèmes qui peuvent se présenter.
> – Le coordinateur s'engage à respecter toutes les règles de sécurité en vigueur ainsi que les règles de fonctionnement de la résidence telles qu'elles sont fixées par le règlement intérieur.[91]

À travers ces conventions, les principes d'organisation comparable aux principes d'organisation « en commun » émergent plus précisément.

D'une part, les limites du lieu sont établies et les rôles distribués entre usagers et gestionnaires. La figure du coordinateur gestionnaire s'apparente à celle d'un facilitateur des usages, des relations établies entre les résident·e·s et de leur participation à la vie quotidienne, de l'accès aux ressources consommables, des conversations régulières nécessaires à

91 Les éléments présentés en gras l'ont été ajoutés par nos soins.

l'entretien d'une bonne organisation. L'élection des gestionnaires n'est pas envisagée : la gouvernance établit par cooptation repose sur la position de fondateur. Les usagers identifiés sont les jeunes artistes et les règles d'accès sont fixées par les fondateurs gestionnaires.

La concordance entre les règles d'usages et de gestion et la ressource sont établies non pas vis-à-vis d'une particularité locale, mais d'une profession commune. La profession est spatialisée dans le bâtiment occupé collectivement. Le travail d'aménagement des gestionnaires produit la ressource qui est ensuite partagée avec les résident·e·s sur les principes d'usage en correspondance avec la profession. L'échange monétaire qui permet à l'ensemble des usagers de partager le loyer s'établit suivante une logique non-lucrative. Un ensemble commun de services est mis à disposition des usagers : des ressources consommables, mais aussi l'accès pour tous à tous les espaces, en passant par les référents de chaque pôle qui accompagnent ces usages. Un exemple régulièrement est celui de l'utilisation des machines bois et métal. Le principe d'utilisation est ouvert, l'accompagnement et la formation par un référent représente une garantie de sécurité pour l'usager néophyte, et le gage que la machine ne sera pas endommagée.

Les dispositifs de choix collectifs sont à la fois ouverts et restreints. La convention prévoit que les règles opérationnelles de chaque pôle puissent évoluer en fonction des usages. L'organisation générale de l'infrastructure n'est en revanche pas discutée entre usagers et gestionnaires.

Le rôle du coordinateur gestionnaire emporte également des fonctions de surveillance, et un protocole de règlement des conflits est établi. Si aucune sanction n'est évoquée, le débat entre gestionnaire doit permettre de trouver une solution aux conflits dans les pôles.

L'occupation légale du bâtiment implique que le rapport à l'autorité publique soit facilitée, sans que les usages internes au lieu ne fasse l'objet d'une évaluation légale ou d'une reconnaissance par le droit.

En tant qu'administratrice et coordinatrice, Élisa apporte un soin particulier à l'utilisation de ces outils administratifs qui explicitent les relations entretenues au sein de la communauté en fonction du statut de chacun. Élisa perçoit, dès son arrivée, l'importance de ces clarifications vis-à-vis de l'expérience à Saint-Ouen :

> « Et en gros j'ai tout de suite compris qu'il y avait une espèce de traumatisme – enfin beaucoup de… enfin c'était très chargé en émotions par rapport à l'ancien Wonder. Il y avait un truc du style il ne faut plus jamais refaire ça, ça, ça ou ça. Tellement ça avait été dur à la fin entre les gens qui vivaient sur place. » Élisa

La responsabilité partagée quant à l'effort d'entretien du bâtiment, le ménage et l'hygiène collective, mais aussi la diplomatie, sont autant de gages considérés comme nécessaires à l'organisation du lieu. Tels qu'ils sont réunis dans la convention, ces éléments soulignent le lien routinier qui doit s'établir entre le lieu et ses espaces, les résident·e·s, et la communauté dans son ensemble.

Le Wonder/Liebert poursuit ainsi le développement de son organisation collective et de sa communauté. Les résident·e·s devront durant les premiers mois composer avec l'image contrastée du lieu. La question de la gentrification, des accusations d'élitisme émaillent les

conversations de certains avec des pairs extérieurs au lieu. Le collectif décide de ne pas répondre par un texte à l'article de *Squat.net*, et s'interroge sur l'opportunité de répondre par une forme artistique. L'idée est abandonnée. Une commissaire d'exposition résidente décidera de se saisir de cette alternative au second semestre 2017. Elle ouvre un cycle d'évènements (expositions et créations sonores) au service d'une réflexion sur la précarité, mêlant expositions, performance et lectures, sur le thème et avec pour titre « *Personne ne gagne* ».

Les résident·e·s qui postulent témoignent de l'intérêt qu'ils perçoivent dans la circulation et l'échange rendus possible entre ateliers, et pour la pluridisciplinarité mise au cœur du projet.

> « Je me dis incroyable, et je lis le descriptif et tout et j'ai tout de suite trouvé ça assez, c'était hyper attrayant ce truc de partage d'atelier. Surtout, je crois que ce qui m'a vraiment donné envie, c'est le fait que tu puisses passer d'un atelier à un autre si jamais tu en as besoin, en tout cas, ça m'a, même sur le papier comme ça, avant de voir, ça m'a vraiment donné envie de venir. » (Claire)

Marlène et Claire sont les premières résidentes femmes à rejoindre le groupe des gestionnaires, avec Élisa la coordinatrice. Tous les fondateurs sont des hommes (cis), blancs se reconnaissant comme hétérosexuels, à l'exception d'une personne affirmant une identité *queer*. L'ambiance presque exclusivement masculine peut s'avérer pesante dans les rapports entre les personnes, témoignent certain·e·s résident·e·s. Une situation qui est en partie accentuée par le fait que quatre d'entre eux travaillent en tant que sculpteur dans l'atelier bois-métal, exclusivement masculin à l'exception de la présence de Claire. Le maniement des machines et l'ambiance de l'atelier renvoie une image particulièrement virile. Dans les articles de presse et dans les réseaux, le groupe de garçons est régulièrement moqué pour cette absence de diversité dans l'équipe des fondateurs. Ces derniers, conscients de cette problématique, tentent d'intégrer des femmes. Claire estime que sa candidature à vraisemblablement bénéficier de l'attention portée à son genre. Nicole, une commissaire rapidement invitée à rejoindre le projet, est également consciente de cet enjeu. Séduite par l'organisation du lieu et les conditions d'accès à un espace de travail, elle observe l'évolution de la communauté et sa féminisation, ce qui la convainc de joindre le lieu :

> « Ils veulent que je vienne. Et puis aussi ce qui me fait flipper en février c'est que Raphaël me dit « s'il te plaît rejoins-nous, il n'y a pas de meufs. Il n'y a pas assez de meufs, il nous faut des meufs ». […] Moi j'étais là oh non, oui, non merci je ne suis pas la messie. Je ne vais pas sauver le Wonder en étant une seule nana. Donc ça, ça m'angoisse à fond quand il me dit ça. Du coup il y a l'événement, donc je vois le lieu avec plus de monde, il y avait les meufs, il y a d'autres meufs qui sont arrivées, il y avait Marlène, il y avait Élisa. Je me suis dit bon quand même, ça va. Et puis surtout, ils ont cette idée lumineuse de faire un *open space* dans mon atelier, enfin le bureau des commissaires, qu'ils n'arrivaient pas en fait à refiler à un artiste. Du coup ils ont idée de mettre plusieurs personnes dedans, et de dire qu'on peut aller jusqu'à 4, un truc comme ça. Ils me disent mais voilà, il y a un autre commissaire – à ce moment-là Charly avait rencontré un Maturin. Et ils ont l'idée de nous proposer le bureau à tous les deux, et à d'autres personnes. Et donc là, ils proposent 70 € par mois. Et là j'ai dit ben oui, alors là oui, ça carrément. » (Nicole)

L’ambiance se transforme peu à peu à l’aune d’une plus grande mixité, avec l’arrivée des résident·e·s. Leur installation se fait à mesure des dossiers reçus et traités par les fondateurs, les candidatures sont alimentées par le bouche-à-oreille. Les motivations des artistes qui rejoignent le projet sont diverses. Certains souhaitent pouvoir constituer une communauté de personnes actives et engagées dans la gestion du lieu, participer aux évènements. Tous n’ont pas cette opportunité cependant, parce qu’ils occupent un emploi à temps partiel ou parce qu’ils ont fondé une famille. La cuisine est un lieu de rencontre régulier pour ceux qui sont présents quotidiennement. Luc propose régulièrement des déjeuners, et cette petite cantine est une occasion de se réunir et d’échanger. Les beaux jours s’installent également. Le quotidien de chacun se structure progressivement durant cette seconde moitié du premier trimestre 2017 (mars à juillet 2017).



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Vue de la terrasse du Wonder/Liebert, espace conviviale accessible librement à tout·e·s les résident·e·s.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Vue de la cuisine collective, espace ouvert dans lequel des repas collectifs sont organisés et ou chacun peut cuisiner, et qui est un des lieux de travail de Luc.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Vue du salon de tatouage, un atelier non partagé pour des raisons évidentes d'hygiène et d'intimité, qui constitue toutefois un espace important de circulation accueillant de nombreux artistes et client·e·s.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Vue du la galerie type white-cube. Les artistes qui exposent sont libres d'aménager l'espace en fonction de leur besoin, y compris en ôtant les dalles du sol, en installant des accroches importantes sur les murs, etc.



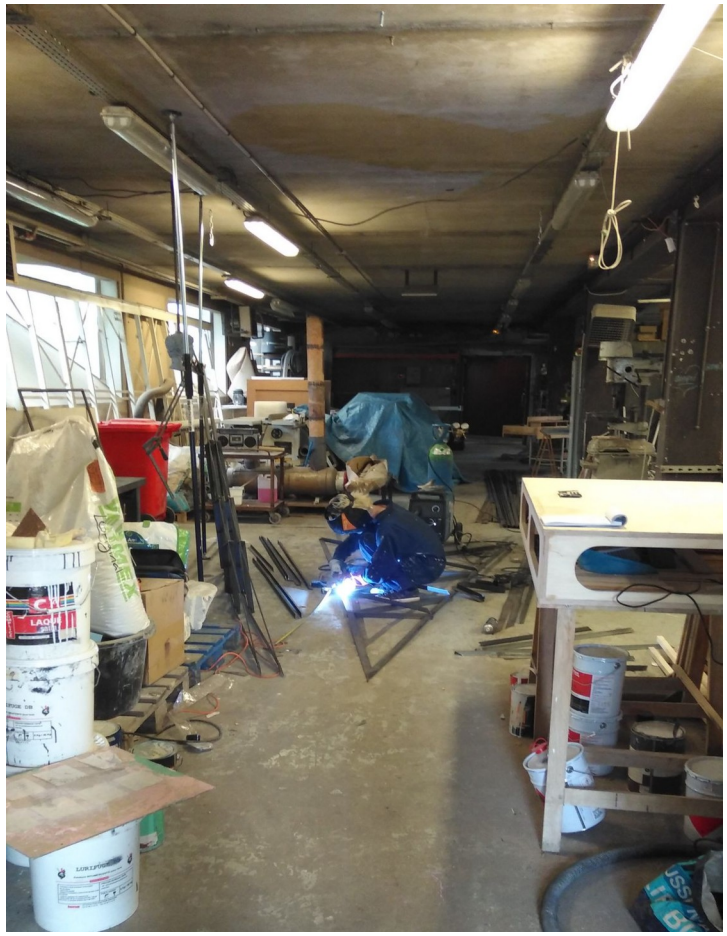
Archive photographique de Salim Santa Lucia. Machine d'impression professionnelle, pôle image. La qualité de l'équipement joue un rôle important dans la capacité du lieu à accomplir des fonction d'infrastructure culturelle. Cela demande des aménagements gourmands en volume.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Vue du l'atelier bois-métal. Chaque résident·e dispose d'un établi personnel et d'un espace pour disposer ses affaires.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les artistes peuvent s'installer dans l'allée centrale pour effectuer des tâches qui nécessitent plus de place que celle de leur établi. Le passage central est gardé généralement libre pour assurer la circulation, mais peut être investi ponctuellement pour des manœuvres exigeant de l'espace.



Laura Aufrère CC BY-NC-ND

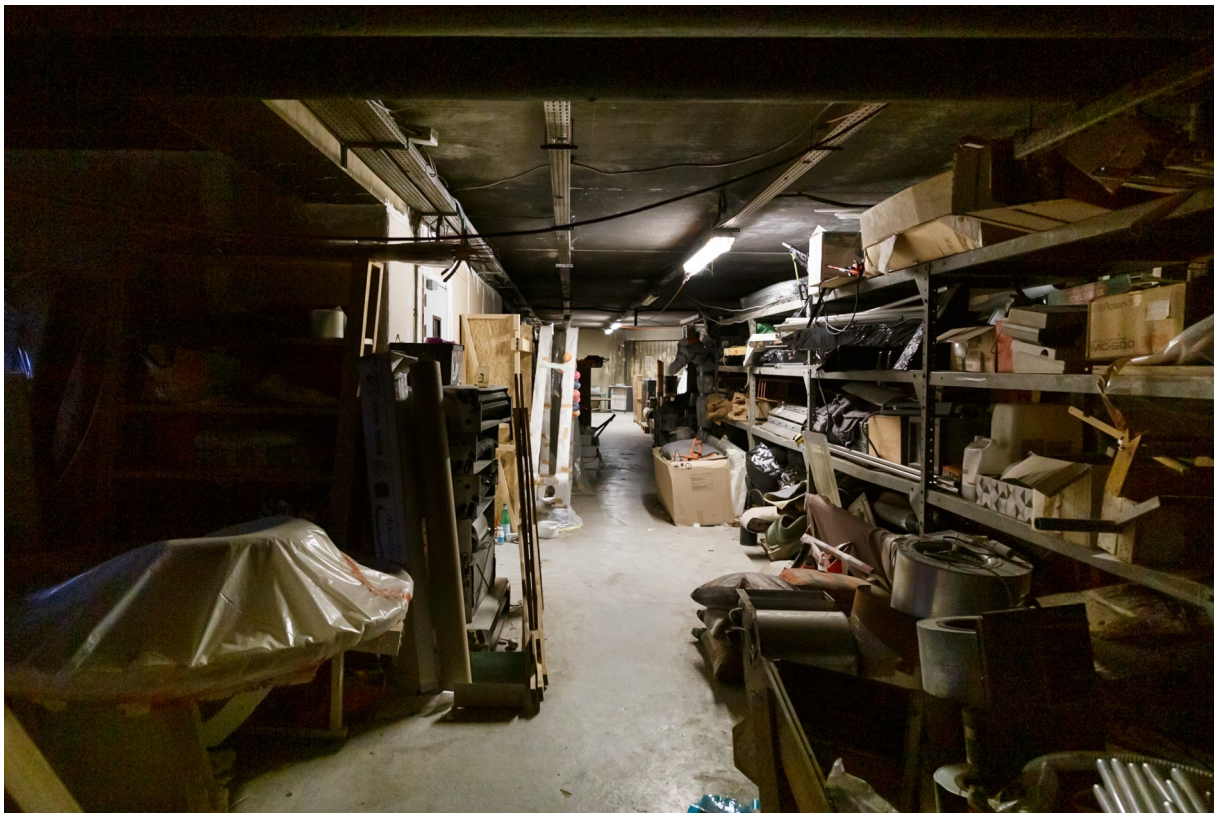
Les résident·e·s cohabitent dans les ateliers, amenant une diversité de pratiques, pendant de longues journées ponctuées de conversations conviviales et professionnelles.



Salim Santa Lucia CC BY-NC-ND



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Studio son aménagé par les résident·e·s.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'espace de stockage au sous-sol est difficile à organiser compte tenu de sa taille réduite. De grandes étagères constituent son principal aménagement.

EXPÉRIMENTATIONS AUTOUR DE L'IDENTITÉ DU LIEU

La narration impulsée par les fondateurs lors du premier évènement prend une importance grandissante dans le développement du projet dès les premiers mois. Antoine s'impose rapidement comme le poète et inventeur d'une sorte de mythologie qui va progressivement construire une fable collective. Artiste pluridisciplinaire, Antoine campe une aura et un charisme qui forgent le personnage à la fois étrange, mystérieux, culotté, bon vivant et parfois revêche. C'est ainsi que le décrivent les membres fondateurs mais aussi une partie des résident·e·s. Peintre reconnu et figure renommée dans le milieu du graffiti, il déploie sa vision poétique du lieu en la situant au cœur du projet. Revendiquant une certaine mystique, il exalte un imaginaire polyphonique composé des voix de différentes entités qui habitent l'espace du lieu, humaines et non-humaines. Il encourage particulièrement l'expérimentation comme débordement du propos artistique hors des cadres de recherche établis, et en cela fait rapidement figure de meneur. Les festins improvisés, les discussions régulières dans la cuisine notamment, les expérimentations qu'il mène sur le parking au quotidien, incarnent et installent une forme de « sentiment de liberté », une conquête de l'expérimentation sur l'établi, le délimité, le déterminé des ateliers. Il insuffle une dynamique conviviale et libertaire, qui imprègne le quotidien des fondateurs en particulier. Cette convivialité semble jouer un rôle moteur dans l'installation d'une vie quotidienne commune aux résident·e·s.

> « c'est un mec – un grapheur avec un culot insensé, enfin il… Il faisait des graffitis dans des endroits de ouf… vraiment c'était un mec, c'est un putain de gars et donc je pense que voilà… Et il savait aussi, c'était un mec hyper cultivé, hyper intelligent, comme la plupart des artistes, de mon point de vue, c'est des mecs qui lisent beaucoup, qui savent plein de choses, avec qui tu peux avoir plein de discussions… Voilà pour moi ça n'est pas un grapheur de base, c'est vraiment le mec, il avait plusieurs casquettes, et il était très important ici. » (Arthur)

> « Genre tu vois, j'ai été salarié, je me suis senti emprisonné dans un truc, bloqué dans des possibilités, et là ce que je sens – c'est une liberté : à toute heure, à tout moment de la journée, je peux faire, je peux imaginer n'importe quoi. Et ça, je ne sais pas comment… C'est Antoine qui – lui c'était le pire – genre la sensation de liberté, il m'a marqué avec ça. Il va peindre à 3 h du matin, il va revenir, il va dormir un peu, il va se lever à 6 h du mat' pour aller faire des photos à l'aube, et puis après il va travailler dans son atelier, et puis après il va aller chourer un festin à côté, il revient, il fait ça jusqu'à 17 h… Tu vois, je grossis le truc mais c'était ça en gros quoi. […] Ça bouleverse tous les codes… Enfin en tout cas ce que moi on m'a inculqué depuis tout petit, et c'est ce que veut une école d'art ! Moi la première fois, en première année, notre espèce de prof principal nous a dit : « alors maintenant je vais vous dire un truc qui va peut-être vous choquer, ce qu'on va faire ici : il faut oublier tout ce qu'on vous a appris depuis le début. Depuis le début, depuis la maternelle. Toute cette construction-là, vous oubliez tout on reprend à zéro. » […] En fait j'ai compris plus tard que c'était pour

reprendre un autre modèle, parce qu'ils sont… Tu sais c'est genre, c'est bien formaté une école d'art (*rires*)… Mais bon, au moins il avait dit ça, ça m'avait… T'es pas prêt à entendre ça. Tu te dis, tout le système scolaire, vous oubliez tout, on reprend les bases. Et tu vois ça a une autre dimension, mais ce que je te dis avec Antoine, ça fait ça mais sur le schéma de la vie un peu quoi. Je ne sais pas je me sens hyper bien là-dedans, et ça je sais que c'est depuis le début quasiment du Wonder que j'ai ce sentiment. Ça c'est un peu inexplicable, ça se joue à plein de niveaux, et je crois que ça va être ça le truc principal. Tu vois, au-delà de l'émulation, même si ça en fait partie. Mais de cohabiter avec tout ce monde-là, et puis de grandir ensemble. » (Mickaël)

« Alors qu'en fait Antoine, il est tout le temps en train de – son atelier était tout le temps ouvert, il était tout le temps en train de venir nous voir : « tu fais quoi ? Tu ne veux pas participer à ça ? » Tu vois, moi quand je suis arrivée, Antoine était là, il me dit : oui alors, le parking c'est un jardin, on fait pousser des trucs, vas-y, il faut que tu t'en saisisses, fais des trucs, propose des choses, fait des trucs sur le parking. Il faut que tout le monde participe à faire fleurir le parking. Il était vraiment, il investissait les gens. Il leur disait venez, participez, « fait avec », et tout. Il était très incluant (inclusif ? je ne sais pas). » (Nicole)

Il ancre ainsi progressivement le récit collectif dans la matière du bâtiment en forgeant l'imaginaire d'un « jardin d'acclimatation » à l'endroit du parking, qui doit accueillir œuvres et pratiques en tout genre, assumant à la fois une forme de continuité et de rupture avec le tissu urbain environnant. Cette narration mythologique imprime progressivement une certaine esthétique du lieu et au sein des évènements qui y sont organisés régulièrement. Alors que le projet revendique la diversité des pratiques et des esthétiques accueillies, une « forme » esthétique se détache peu à peu de l'ensemble. Elle est composite, chaque évènement rassemblant une diversité d'œuvres, organisant l'unité sans la synthèse esthétique (Besse, 2010a). La mise en scène *in situ* et dans les éléments de communication produits est mystérieuse, empruntant une expression écrite essentiellement poétique, et intégrant une forte dimension spectaculaire (voir en annexe le dossier de présentation du Wonder à Bagnolet). Antoine condense sa vision dans un texte. Il l'explique de vie voix à l'occasion d'une conversation, avec deux résidents, attablés à la cuisine. Ce récit fait référence commune pour le collectif des fondateurs en particulier.

Texte d'Antoine, « Le parking comme jardin », 1er semestre 2017

« Comme un navire ou un vaisseau, le bâtiment est juste posé, en transit. Indépendant-réflechissant, en miroir, sans aucune ouverture on ne peut pas voir ce qu'il y a dedans *;* ce cerveau de 6 étages fend à ses pieds un lac en bitume noir et blanc, prenant petit à petit la forme d'un jardin.

Comme le navire qui fend la glace ou la maison qui cultive son jardin, ces deux espaces intérieur/extérieur dialoguent et se complètent.

Dans cet espace les choses y poussent perpétuellement quitte à se recouvrir ou à se fusionner entre elles, puisque les cycles sont naturels il n'y a pas de thème mais que le lieu parle de lui-même.

Comme un atelier à ciel ouvert, les propositions sont confrontées aux contraintes climatiques, comme l'usure et les techniques de renfort, donc rien n'est finis puisque c'est un tout *;* ainsi cet espèce de potager n'est pas contraint dans le temps mais avec le temps.

Il est visitable à tout moment et interfère avec ce qui l'environne comme le bruit du torrent qui passe derrière le grand mur.
Nous décidons simplement du choix des graines qui fera le hasard du paysage et du pollen.
Pour qu'il y ait biodynamie cela nécessite une communion de chacun, mystique ou mathématique.
Il n'y a pas de vernissage pour les choses qui restent brut.
On peut le visiter en s'approchant très prés de chacune des pièces pour les sentir et les toucher ou de manière plus globale depuis la vue aérienne au balcon au 6*e* étage.
Puisque ce sont ses fruits que vous venez manger il se doit de prendre son temps et de digérer *;* et si vous regarder calmement vous verrez que tout est en mouvement.
Depuis le Balcon on à accès à la galerie qui nous sert de chambre froide, soit pour conserver certaines pièces exotiques en transit, ou d'autre plantes plus fragiles que prévus. »

* * *

Explications d'Antoine, filmé par Alexandre, 1er semestre 2017

« Le jour où le mec il va venir ici avec son bulldozer, avec son énorme bras pour péter le parking sur lequel il y aura une cinquantaine d'œuvres, plantées, greffées dans le lieu, qui ressortiront du bitume, suspendues et compagnie, même je ne sais pas tu laisses les cerfs-volants pendant la destruction, tu filmes ça avec un drone, bah tu as là – pareil c'est une boucle, en mode,… Une mise en abyme de l'œuvre tu vois. Et tu rentres dans un truc cyclique et total en fait, c'est un maillon dans un autre, vu que le support, eh bien, tout est corrélé tu vois, que ce soit la pluie qui touche tout Bagnolet, ou le jour où le bulldozer vient et ils font les trucs, ben l'entreprise de démolition fait partie aussi du projet, et ainsi de suite. […] Bon, c'est un classique dans l'art mais là je veux dire ça pourrait prendre un sens particulier dans le sens où s'ils viennent détruire des œuvres qui elles-mêmes sont venues, pas détruire, mais en tout cas un peu court-circuiter, transformer le Liebert, c'est quand même à la base des bureaux en plateforme, mais on a optimisé tu vois, ça devient quand même assez amusant quoi. »

Dès le premier évènement, « Dirty Pepax » le collectif évoque « l'esthétique brutalo-schlaguesque[92] » (magazine, février 2017), un « bagnolisme[93] » qui emprunte à un imaginaire industriel en décomposition et aux bricolages divers qui habitent l'avenue Gallieni : récupération, glanage, juxtaposition des modes de vie, assemblages dans l'horizon d'architectures hétéroclites, entreprises de ferrailleurs et de logistique, etc. Les activités de logistique, de mécanique, du marché aux puces et des boites de nuit en font un lieu de circulation permanent, le jour comme la nuit. Les fondateurs forgent à partir de ce récit et de cette ambiance une identité collective qui se mêle parfois aux travaux plastiques des artistes. La place prépondérante des sculpteurs dans la gouvernance, l'intérêt commun qu'ils partagent pour les processus industriels et en particulier les rapports entre outils et travail, artisanat et création, sont des composants qui ouvrent une conversation esthétique avec le bâtiment comme espace d'expérimentation. :

> « [ce que nous avons fait] est lié au bâtiment, est lié à Bagnolet, enfin je ne sais pas moi je retourne dans la rue, et c'est un… la décharge en face, les coups de feu à la sortie du Zeralda, les putes, tout ça, c'est une sorte d'humus qui me nourrit pour des propositions que je fais ici. C'est en lien avec l'architecture, c'est en lien avec les partenariats qu'on a avec les artisans du quartier où on va chercher des trucs chez eux, on bosse avec eux, on récupère des trucs. Ça te nourrit vraiment, la dimension urbaine et sociale qu'il y a autour du lieu. […] Parce que l'art c'est une production parallèle aussi, c'est une sorte de perruque[94] bizarre. Et je ne l'explique pas très bien mais c'est le truc aussi de la dimension performative, et presque tu vois monacale de vouloir mimer une industrie avec laquelle tu ne peux de toute façon pas lutter. » […]
>
> « Après le parking il a amené cette dimension, avec l'histoire de la bouffe de Luc, des musiciens, ça a tout de suite pris ce format plus « célébratif », de célébration, et puis après voilà, on a fini par appeler ça des opéras, où du coup là, c'est vraiment dans la performance, le mélange des genres bizarres, art conceptuel autrichien et Black Metal. Toujours aussi un peu pour se décaler et poser des formes un peu qu'on ne voit pas à Paris, en tout cas je pense quoi. » (Raphaël)

92 Du terme « shlag », un terme d'argot importé du vocabulaire anglais. Voici ce qu'en dit l'UrbanDico » : « Shlag dénonce l'attitude d'une personne sans valeur qui se vante à tort et travers qui provoque un dégoût auprès de ses proches. Plus globalement, le terme désigne un personnage crasseux, perdu, souvent attribué comme une insulte aux personnes les plus ostensiblement pauvres, visiblement consommatrice de drogues, etc – « abîmées » en somme. De même pour un espace, une ambiance, on l'utilisera pour désigner un endroit sale, abîmé, miséreux, et sur le principe, repoussant. » (http://www.urbandico.com/definition/shlag/)

93 Terme forgé sur le ton de l'humour par le collectif à partir du nom de la ville, Bagnolet

94 CNRLT : Perruque : D. − Arg. ouvrier. Travail que l'ouvrier fait en fraude pour son propre compte, avec le matériel ou sur le temps de l'employeur. Faire de la perruque. « Le patron croit qu'il ne paie pas pour les outils que nous avons, mais les trois quarts sont faits en perruque (I) dans la boîte ; ils lui reviennent plus cher que s'il les fournissait » (…) (I) Faire une perruque, c'est faire un outil pour soi (Poulot, Sublime, 1870, p.288). Conjointement à la fauche, moins connue, mais très répandue dans le milieu industriel, il existe une autre pratique de « désaffection » dans le monde du travail : la « perruque ». Terme emprunté au langage technique… des coiffeurs (qui confectionnaient autrefois des perruques entre deux rendez-vous avec les cheveux coupés de leurs clients) (Le Monde dimanche, 16 nov. 1980, p.i, col. 2).

Le bâtiment et en particulier le parking offre un espace d'expérimentation hors norme, pour les dispositions techniques qu'il autorise, dont le collectif décide de se saisir pleinement :

> « Ça laisse le temps de faire gicler des trucs, de les brûler, de vraiment question*n*er la forme. De lui faire passer tout un tas de crash test comme dans *l'*industrie. Tu vois les testeurs de chaussures d'Alexandre, ou même tu vois il y a des testeurs de capotes en fait. En fait on teste tout, et je crois que *j'*avais vu le truc mais *c'*est une espèce de verge robotique si tu as une capote sur 1000 pour voir si le dosage de latex est bien, résistant et tout. Et *c'*est pareil pour le pneu de voiture, pour tout, les bagnoles… Je pense que toute cette chaîne *qu'*on peut avoir avec le feu du parking, pouvoir faire gicler de *l'*eau partout, les machines, tout ça, ça permet aussi de vraiment faire passer les formes par tout un tas de crash test. On peut vraiment essayer des nouveaux trucs, plus que dans un petit atelier où il ne faut pas faire de bruit, […]. » (Raphaël)

À l'occasion d'un dîner ou se discute le sujet d'une sensibilité partagée sur ces questions, Raphaël résume : « *c'est l'usine à l'envers* ». C'est dans cet esprit que se poursuivent les expériences spectaculaires, ouvertes au public, sur le parking. Antoine et sa compagne Élodie organisent notamment « Les Mercuriales », une exposition de grandes bâches peintes par Antoine tendues sur des fils tirés en travers du parking. Le public est invité à s'y promener comme à travers un champ de draps peints, des performances rythment la soirée, tandis que les plats inventés par Luc pour l'occasion assurent une forme de convivialité en même temps qu'une performance culinaire. Les propositions artistiques des uns alimentent la réflexion des autres, constituant une forme de conversation par les formes produites.

> « En juin,[…] c'est le climax quoi, du bonheur en fait. Parce que tout fonctionne encore assez bien. Tout le monde est méga investi, Luc est super investi. Il fait à bouffer presque tous les midis. Il y a le système du tableau où on note quand on a mangé. Tout le monde n'est pas encore parti en vacances, il y a Antoine qui fait plein d'expo, qui fait l'expo avec Juliette. C'était l'expo des grandes bâches peintes comme du linge qui sèche sur le parking. Elle est très belle, il y a des photos. C'était magnifique. C'était dément. J'étais là 'waouh'. Donc j'adorais la peinture d'Antoine. J'ai trouvé ça génial. […] J'étais hyper excitée par l'effervescence. Du coup moi tout de suite je réfléchis à un programme en réponse à l'article de Paris Luttes. Donc je me dis il faut répondre à ça, on n'a pas répondu. Du coup en fait le programme de l'expo « Personne ne gagne », c'est une réponse. À cet article. C'est pour dire : mais attendez, vous vous faites de la concurrence entre précaires ? C'est débile. Non mais l'économie de l'artiste, ce n'est pas ce que vous croyez. Et donc du coup je fais un truc sur l'économie de l'art. C'est pour ça que je fais ça. Et puis dire personne ne gagne. Enfin, arrêtez en fait. Personne ne gagne jamais, il n'y a pas. Ça ne veut rien dire. » (Nicole)
>
> « Enfin moi je lui avais dit : ' *mais en fait tu es le seul que je connaisse qui peigne sur des formats comme ça dehors avec des bâches…*'. En fait je ne sais pas je me sentais un peu inspirée, je me disais mais oh là là, ça va décloisonner ma pratique !… Enfin je n'allais pas peindre sur des bâches, je ne vais pas faire du graffiti et tout, mais je me disais il est en train de toucher à quelque chose qui je

pense va influencer, j'en sais rien… Mais voilà je me disais '*waouh !*', alors qu'il a pas fait les Beaux Arts, alors qu'il a fait L'école Boule… » (Élisabeth)

C'est avec le second grand évènement, organisé le 23 juillet 2017, que la forme évènementielle émerge plus distinctement encore – sans que le format ne soit nommé. Il s'agit d'une performance collective toujours en dialogue avec l'espace et le bâtiment : les œuvres sont cette fois plantées de manière pérenne dans le parking. Une voiture est plongée dans un trou creusé dans le parking par Charly et dans lequel est coulé le béton qui va l'emprisonner. Mickaël fabrique une forge souterraine, creusée sous le parking, mais qui se signale par sa longue cheminée qui le surplombe, composée de vieilles bouteilles de gaz assemblées les une sur les autres. Un communiqué de presse poétique bat le rappel et alimente la mystique qui contribue au récit du lieu.

Extrait du communiqué de presse, juillet 2017

« Cascades vertigineuses, trous béants, flammes éternelles, cerfs volants de la taille du ciel, souffles coupés et sommeils troublés. »

« Cet espace pensé pour l'occupation temporaire d'automobiles voit ici ses habitudes transformées et bousculées par une occupation semi-permanente de créations contemporaines. Les pièces exposées sont in-situ, chacune *d'*entre elle entretient un rapport intime avec le site en mettant parfois à contribution les éléments ou en déjouant les limites de l'espace. L'espace d'exposition est interrogé et renouvelé. Pensé comme un écosystème à ciel ouvert, l'exposition se veut ici organique et malléable, embrassant les aléas météorologiques comme acteurs. Neuf artistes seront exposés et trois propositions sonores viendront habiller les airs. « Genius Loci » est une balade avant tout, mais gardez l'œil vif car elle vous réserve quelques surprises…

Il n'y a pas de thème, le lieu parle de lui-même. »



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Présentation de la sculpture incrustée par Charly dans le parking du Wonder/Liebert, visite de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (ADIAF).



Archive photographique de Salim Santa Lucia Présentation de la forge creusée dans le parking du Wonder/Liebert par Mickaël, visite de l'ADIAF.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Coopération entre pairs autour de la forge du parking du Wonder/Liebert.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Coopération entre pairs autour de la forge du parking du Wonder/Liebert.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Mickael alimente la forge en bois.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Mickael procède à la fonte.

Les œuvres incrustées sur le parking impriment durablement l'esthétique du lieu. L'empreinte de l'évènement « Genius Loci » dans l'histoire de l'organisation et de sa mise en récit est forte, et constitue un point de référence dans le processus de structuration du lieu :

> « Eux ils trouvaient vraiment ce qu'ils voulaient faire, je crois, quand il y a eu « Genius Loci », avec déjà Hugues, les premières chartes graphiques, enfin vraiment l'univers graphique du Wonder, et les expos sur le parking, « Genius Loci » ils ont vraiment – Enfin moi j'ai eu l'impression que « Genius Loci » a été déclencheur de la pensée des garçons, vraiment de ce qu'ils voulaient faire, mettre en place, et que c'était un peu le premier projet où 'Bam !', ça y est, ça fonctionnait vraiment. Et moi j'ai eu l'impression à « Genius Loci » d'avoir compris beaucoup de choses dans le fonctionnement et tout ça. » (Marlène)

Le succès est grandissant, la réputation du lieu prend un essor considérable, et le public est toujours plus nombreux. Cependant le fonctionnement de l'organisation et des évènements suscite des incompréhensions au sein de la communauté des résident·e·s. Ces derniers témoignent, de manière inégale, d'un manque de communication entre les résident·e·s et les fondateurs, et des coordonnées difficilement lisibles des espaces-temps de participation au lieu.

LE *COMMONING* ÉMERGENT D'UNE COMMUNAUTÉ PROFESSIONNELLE

Les résident·e·s éprouvent des difficultés à comprendre comment se décide l'organisation d'évènements, qui peut y être exposé ou prendre part au commissariat en invitant un artiste extérieur, et qui peut proposer d'organiser des formes collectives au sein du lieu. Le commissariat des évènements collectifs revient exclusivement à l'équipe des fondateurs. En principe, et sans que cela soit écrit dans la convention d'occupation mais tel qu'ils l'explicitent et tel que précisé par la coordinatrice notamment au moment de l'accueil, tout le monde peut venir à la fin de la réunion du mardi pour proposer un projet de production et d'exposition. Elle est réservée en tant que telle à l'équipe mais s'ouvre pour permettre que soient formulées ces propositions. L'équipe pense son rôle de commissariat aussi dans une dimension d'accompagnement : les propositions sont bienvenues mais peuvent faire l'objet de conseils, voir de suggestions d'amélioration. L'objectif est que l'organisation ne soit pas monopolisée par un trop grand nombre d'évènements, qui représentent chaque fois un travail supplémentaire considérable, mais que la force du nombre rende les choses possibles.

> « Soit le projet est déjà entièrement pensé de A à Z, parce que ça arrive des gens qui arrivent avec un truc incroyablement ficelé… et en fait c'est juste une forme de – c'est protocolaire en fait de dire : « Bah voilà, moi j'aimerais faire ça, est-ce que ce serait possible de le faire ici ? » Ben nous on va dire : ah ben oui ou à bah non, oui c'est possible mais regarde… En fait ça ne va pas être genre oui ou non, on n'a pas à faire un arbitrage – enfin catégorique. Soit on va réorienter la proposition d'un point de vue technique pour dire en fait regarde ce que tu proposes ça n'est pas possible parce que là, il n'y a pas d'électricité, il n'y a pas de… – enfin tu vois, vraiment tout l'aspect technique – et genre là les garçons ils

> savent exactement les faisabilités disons du bâtiment. Il y a ce côté-là. Ensuite il y a l'aspect artistique.[…] À ce moment-là, soit on va proposer une orientation, dire : regarde là il y a un truc intéressant, et si tu allais un peu plus loin ta proposition, et si tu allais voir un tel qui a déjà fait telle chose, etc., etc., etc. Pour essayer de donner du corps à une idée qui nous semble intéressante. Soit elle est complètement hors de propos mais ça, ça n'est jamais arrivé. » (Élisa)

La maîtrise du commissariat est cruciale pour le collectif des fondateurs : l'enjeu est que chaque proposition abonde à une programmation qui se distingue sur la scène parisienne. L'équipe souhaite que chaque projet soit porteur d'une exploration inédite et qui s'ancre dans le bâtiment. L'équipe redoute que ne soit pas rejouée la scène traditionnelle du concert ou de l'exposition.

> « Nous ça n'est pas notre kiff de faire des concerts et des soirées. Parce qu'on estime que ça, ça peut être fait partout ailleurs dans Paris, et que ça nous demande énormément de travail, et on n'a pas envie d'être un lieu de fête, en fait. Même si naturellement, quand on fait des événements, ça se transforme en fête. Mais nous on a vraiment le souci de l'expérience en fait. Le souci du bâtiment, et le souci – et ça c'est aussi moi mon idée du projet, c'est aussi pourquoi ce projet je l'aime tant – je pense on n'en parlait tous pas la même manière – je suis persuadée qu'on a tous… cette sensibilité au lieu, bâtiment, de l'expérimenter et devenir le provoquer. Donc à chaque fois qu'il va y avoir une proposition d'événements, même en interne, même par rapport aux coordinateurs, qui vont faire un projet de type… par exemple c'est à n'importe quelle personne du collectif qui dirait : « ah ouais moi j'ai trop envie de faire un concert un concert, j'ai un pote qui fait du son là… » En fait c'est vraiment une espèce de rigueur qu'on s'est imposée à tous, donc on l'impose aux autres avec lesquels – ben du coup on entre dans des discussions de comment inviter du public et leur faire – leur proposer une expérience un petit peu décalée de habituellement, parce que c'est un projet décalé, c'est une organisation, c'est… un univers en soi qui est tout à fait pas commun. Donc on estime que si on fait des événements, eh bien eux aussi ils doivent explorer et exploiter un peu le bâtiment, les possibles, etc. Sinon ça n'a aucun intérêt ! On ne va pas faire… Enfin on a fait des concerts, et à chaque fois, – ça nous est arrivé, on a fait quelques concerts – c'était horrible ! On a fait l'argent, on a fait truc, mais genre ça n'a aucun intérêt, ça nous fait tous chier…» (Élisa)

Le rôle d'Élisa à la coordination est central dans la facilitation de production des projets, assurant une mise en lien entre l'équipe et les résident·e·s. Elle encourage ces derniers à soumettre des propositions à l'équipe, prend part à la discussion sur les faisabilités et l'intérêt artistique du projet, et s'investit ensuite dans la coordination technique. Elle veille à ce que le dialogue soit entretenu autour de ces propositions, qui seront mises en œuvre en dehors de la réunion du mardi, une fois la décision prise de mettre en œuvre le projet proposé.

> « Alors, tu peux venir proposer des projets, les événements, quelque chose à faire dans le bâtiment ou en lien avec le bâtiment et qu'on en discute ensemble. Et en fait il faut l'aval du collectif, il faut l'aval des coordinateurs. C'est-à-dire que tu ne peux pas – et heureusement – tu ne peux pas arriver, demain, avec ta clique, et faire installer des choses, etc. Tout doit être constamment dit, éventuellement discuté, décidé, et puis, ensuite – et puis moi justement je fais aussi ce rôle, et c'est ça que j'essaie d'éclaircir auprès de tout le monde : c'est que moi j'agis quand les choses sont décidées en fait… une fois qu'elles sont décidées, et que… et que voilà – qu'on fasse tel ou tel événement, que telle personne rentre dans le collectif, enfin… – rentre, prennent place dans tel ou tel atelier – à ce moment-là, moi je rentre en jeu. Dans le sens où tout a été décidé, du coup moi je vais faire signer la convention, où je vais faire des réunions pour organiser – pour aider à l'organisation de ton événement. Je vais essayer de t'aider à trouver soit une équipe pour faire telle ou telle chose… enfin je vais faire tout le travail de coordination. Mais je ne vais pas arriver avant fait. » (Élisa)

Les évènements proposés par certains résident·e·s, d'une taille toujours beaucoup plus modeste que ceux portés par l'équipe des fondateurs en tant que producteurs, sont donc globalement soutenus. Bon nombre évoquent toutefois une difficulté d'accès à la réunion du mardi du fait de son mode d'organisation. Elle se tient le mardi matin, à 9 h, incluant parfois le temps du petit déjeuner des gestionnaires qui habitent sur place. Le cadre domestique commun qu'est la cuisine comporte sa part d'ambiguïté : il est conçu comme un espace convivial, pour tout·e·s, mais il est aussi relié à l'usage réservé de l'habitat des gestionnaires. Les résident·e·s témoignent d'un certain malaise à l'idée d'entrer dans cette sphère de pouvoir qui comporte aussi une certaine part d'intimité et de connivence. L'incompréhension des résident·e·s se loge dans l'écart qui les sépare de la dynamique propre à l'équipe des fondateurs et son rôle de producteur des évènements emblématiques du lieu.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Réunion du mardi dans la cuisine, réunissant les fondateurs et la coordinatrice.

La communication interne est décrite par une majorité de résident·e·s comme défaillante, voir totalement absente. L'obstination à chercher les informations et l'investissement dans les grands évènements organisés par les fondateurs sont les clefs d'accès à l'espace des gestionnaires :

> « Et donc déjà j'ai mis un moment à comprendre, un moment à saisir un peu le rôle de tout le monde dans cette histoire, et Élisa est arrivée. Et là ça a été un peu plus clair, déjà. Et après là, je suis passée vraiment au début par des phases super énervées parce que je me disais, ils se disent genre on est tous ensemble, on va faire des trucs ensemble oui, mais en fait on était au courant de rien, nous les résidents au début. Mais vraiment de rien. […] Et donc moi j'étais venue dans l'idée au début de ne pas vraiment faire une radio mais de faire une plate-forme qui a les archives et donc de tout ce qui se passait au Wonder/Liebert pendant un an et demi. Parce qu'on savait dès le départ qu'on avait un an et demi. […] Et je me dis ça va me permettre de comprendre comment ici ça fonctionne un petit peu. Et là je suis passée par beaucoup de phases, parce que moi je voulais archiver le lieu, mais on ne me donnait aucune info ! Je ne savais pas ce qui se passait ! C'est-à-dire que la soirée d'ouverture « Évènement n°1 », c'est la veille que j'ai vraiment capté qu'il se passait un truc, enfin moi j'étais là pratiquement tous les jours ! Et que j'ai dit ok, mais en fait c'est quoi ce délire ? […] Et du coup je me disais en fait on est hyper, en fait on ne fait pas partie du Wonder en fait nous. On est là, on paye un atelier pour qu'ils payent leur loyer, mais on fait pas du tout partie de ce délire ! Eux ils trouvaient vraiment ce qu'ils voulaient faire, je crois,

> quand il y a eu « Genius Loci », avec déjà Hugues, les premières chartes graphiques, enfin vraiment l'univers graphique du Wonder, et les expos sur le parking, « Genius Loci » ils ont vraiment – Enfin moi j'ai eu l'impression que « Genius Loci » a été déclencheur de ce que, la pensée des garçons, vraiment ce qu'ils voulaient faire, mettre en place, et que c'était un peu le premier projet ou Bam, ça y est, ça fonctionnait vraiment. Et moi j'ai eu l'impression à « Genius Loci » d'avoir compris beaucoup de choses dans le fonctionnement et tout ça. » (Marlène)

Le temps qui sépare l'installation des résident·e·s et les vacances d'été est finalement assez court, et les trois premiers évènements ont, malgré les incompréhensions, permis aux résident·e·s de se rencontrer. « *Genius Loci* », dans son orchestration, précise la vision insufflée par Antoine pour le projet et son installation dans le bâtiment, conçu comme une performance transformatrice. Hugues, graphiste, a rejoint l'équipe. Il travaille avec Élisa pour mettre en œuvre, suite à sa proposition faite à l'équipe, de mettre en place une charte graphique. Un peu moins d'une dizaine de logos sont créés pour permettre une souplesse et une diversité dans les éléments graphiques mobilisables. Il explore différents supports, inattendus, inspiré par la récupération et le glanage qui sont le quotidien de nombreux artistes présents dans le lieu, mais aussi par le quartier des puces. Il met à profit la présence de nombreuses machines et des compétences de bricolage des artistes pour produire des affiches imprimées sur du film plastique, des feuilles d'aluminium issues de la cuisine, et du papier de verre (voir le dossier de présentation du Wonder/Liebert en annexe). Le recyclage et le détournement sont des thèmes récurrents dans la communication des évènements, et dans l'identité du projet telle qu'elle se développe progressivement.

> « Et lui il a une démarche complètement dingue d'anti-communication, de sensible dans la rue et tout ça. […] À chaque fois qu'on fait des gros événements du lieu, en fait lui va extraire la pensée, la réflexion vis-à-vis du lieu, dans les dispositifs de commutation. » (Élisa)

D'autres formats originaux sont développés par les résident·e·s. Claire en particulier, lance « La pièce du boucher ». Elle a rejoint le collectif au sein du pôle volume ou atelier bois-métal. Il s'agit pour elle d'un pas de côté qui s'affirme dans sa pratique, partant du dessin et s'acheminant vers la sculpture. Un petit atelier privatif, le seul existant architecturalement au RDC, lui est attribué. Elle bénéficie ainsi de la dynamique et du volume de l'atelier collectif, mais aussi de l'intimité d'un espace clos, à sa guise, pour travailler. En aménageant l'espace, l'idée d'une performance jaillit des caractéristiques plastiques de ce petit espace :

> Moi, ça faisait quand même un petit temps que j'y pensais. Je n'en avais jamais parlé. Je pense que petit à petit quand même, déjà j'ai commencé à prendre plus de place, enfin à plus m'investir dans le collectif, parce qu'au début, j'étais juste dans l'atelier et puis petit à petit, j'ai commencé à aller aux réunions. J'ai eu ce projet de « La Pièce du Boucher » qui a fait aussi que je suis devenue quelqu'un qui agissait avec le lieu en fait, qui n'était pas juste dans l'atelier, mais qui proposait en fait un événement. […] C'est très lié à l'espace en fait. L'atelier

> construction était assez dingue spatialement et en fait, j'ai récupéré le cagibi, donc La Pièce du Boucher, je l'ai repeint en blanc. C'était tout petit, c'était un peu dégueulasse et je l'ai repeint en blanc et en repeignant en blanc, c'était genre comme une claque dans la gueule, parce que tout était crade, poussiéreux, de grosses machines et tout et en fait, j'avais le néon qui éclairait et quand je suis sortie de la pièce, j'ai vu ce truc tout blanc, une espèce de mini-White cube, mais hyper-angoissant. J'ai vu ce truc, j'ai vu cet espace dans cet espace, c'est un espace dans un espace et je me suis dit : « Il se passe un truc », c'était un ovni, ça sortait de nulle part. D'un coup, le fait que ce soit tout blanc et c'était assez drôle, parce que quoi que tu poses dans cet espace-là, ça le théâtralisait à fond et ça devenait étonnant. C'était vraiment un espace assez particulier, parce que du coup, comme c'était un couloir l'atelier de construction, les gens passaient dans le couloir et ils regardaient parce qu'il y a de la lumière et donc il y avait toujours ce truc de regards un peu à la volée où tu choques des petits éléments et où tu sens que c'est comme un espace qui est sorti du contexte, alors qu'il en fait partie aussi et du coup, c'est un truc qui m'a, tout de suite je me suis dit, il faut que j'invite des gens. »

C'est dans cette ambiance d'émulation mais aussi de tâtonnements que les résident·e·s se quittent au début de l'été, chacun vacant à ses occupations. La dynamique d'interconnaissance et de coopération est amorcée, en dépit des ambiguïtés liées aux relations de pouvoir qui concernent la gestion du lieu. Elle se suspend le temps des mois d'été.

LE DÉPART D'ANTOINE

Au cours de ce premier été, Antoine meurt dans un accident de voiture. Ce jour d'août met fin brutalement au printemps du projet. Les fondateurs ainsi que les résident·e·s sont sous le choc. Profondément peinés, les fondateurs en particulier perdent un ami cher. La rentrée est marquée par le deuil qui se traduit dans le lieu par une forme de silence et d'immobilité : « *Je me suis dit et bien voilà là il y a un langage qui [elle fait le geste de coupure de droite à gauche du plat de la main]* » (Élisabeth). Les communications et le temps sont comme suspendus pendant de nombreuses semaines. Les fondateurs apparaissent plus encore hors de portée du reste des résident·e·s. Tandis que les fondateurs pleurent leur ami et meneur, les espaces et les temps de convivialité se réduisent considérablement, y compris les repas partagés jusqu'alors organisés par Luc. Les déjeuners collectifs manquent à ceux qui les ont connus, et qui tentent de les ranimer.

> « au début il y avait quand même ce truc, Luc faisait à bouffer tout le temps. Qui a disparu ensuite. Avec la mort d'Antoine. […] Et après, je trouve qu'il y a une grosse énergie qui s'est perdue. Sur le vivre-ensemble, ça c'est clair je trouve. Luc n'avait plus envie de faire à manger. […] Donc il n'y a plus eu ce truc – moi j'essaie de vachement de ré-impulser ça, quand je suis là. […] je trouve que par la bouche il y a un truc qui se passe, sur le fait d'apprendre à se connaître, sur le vivre ensemble, Partager un espace. Ça devient la maison. Alors que quand chacun mange de son côté, ce n'est pas la même. C'est le travail. » (Élisabeth)

L'équipe décide d'organiser finalement une grande fête pour son départ le 11 novembre 2017. Le format mobilise la mythologie du jardin initiée et soigneusement entretenue par lui, et pas moins de trente-cinq artistes participent à lui rendre hommage. Un court métrage est réalisé à partir de l'évènement nommé « Lo gars d'icy »[95], qui déploie une diversité de performances auxquelles le public est invité à participer. L'orchestration de l'évènement reprend la forme qui était apparue lors de Genius Loci. Cette fois, en l'honneur d'Antoine, il est conçu comme un opéra et nommé ainsi. Les performances se chevauchent volontairement, le démarrage de l'une venant gêner celle en cours, les sons mordent les uns sur les autres, invitant les spectateurs à se déplacer par curiosité, appelés d'une petite scène à la suivante comme une déambulation sur le parking entre des mondes qui surgissent çà et là.

> **Extrait du document de présentation de l'évènement**
> « Nommés jardinier.es, maraîchers, pépiniéristes ou encore horticulteurs.rices, ces deux dernières semaines nous avons ensemencé le sol de notre parking pour préparer un spectacle hors norme en son nom.
> L'Opéra d'Antoine, une soirée d'anniversaire, la clef des petits champs, un chemin de croix, une promenade de santé, un jeu de loi, un tour en garde à vue, une fête nationale, une salle d'attentat, une ode à la joie, trente chandelles, des portes enfoncées, un jardin d'enfants, une visite guidon, une escapade dans un *vestiaire de danse, un sot périlleux, un train bleu, une métamorphose en papillon, un cul sec dans l'Graal, un retour du Moyen Âge, un bœuf bourguignon. La sorcière de onze ans. Antoine. »*

Le public vient nombreux, peuplé de proches et d'amis d'Antoine. De par la solennité du moment, mais aussi de par une forme de transport permise par l'orchestration, l'évènement marque durablement les esprits.

> « C'était le jeu aussi d'être sous la pluie et il s'était passé quelque chose d'hyper beau pour Antoine, c'est qu'il s'est mis à pleuvoir des trombes, et les gens sont restés. Et en fait il y a eu une espèce de chaleur, parce qu'il faisait froid, une espèce de chaleur humaine d'un coup qui s'est propulsée sur le parking et c'était… C'était fou aussi ce moment-là. Et si on avait été à l'intérieur, peut-être tu vois que ce moment-là ne se serait pas passé. » (Mickaël)

Cette célébration de départ n'épuise pas à elle seule le travail de deuil, mais participe à retisser des liens. Pour les résident·e·s qui arrivent encore à la rentrée de septembre, l'intégration est difficile. Mais les liens entre les résident·e·s et les fondateurs sont distendus, et l'atmosphère froide du bâtiment pèse sur l'ambiance générale.

> « Donc il y a eu quelques mois comme ça, les mois d'hiver, de novembre à février où c'était un peu compliqué pour moi d'y aller, et en plus je ne suis pas quelqu'un de très patiente, donc j'avais envie que ça prenne tout de suite en oubliant que les choses ne prennent jamais aussi vite que ça. Donc ça a mis un peu de temps. Nicole m'a pas mal aidée, parce que Nicole, […] elle adore que les gens se rencontrent, que tout le monde mange ensemble, partager. Elle a ce truc avec le

95 La vidéo est nommée Lo gars d'icy, 10.11.2017 (1er Opéra du Wonder/Liebert), et peut être consultée à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=Ih_pRRCX0Xs

> repas, je trouve, que je trouve très très beau, elle partage les choses, elle fait à manger, elle te fait goûter des trucs, tout le monde s'assoit. Elle arrive à rassembler les gens. Élisabeth, aussi, est assez forte pour faire ça. Donc ça s'est fait un peu petit à petit. J'ai commencé à rencontrer les gens du deuxième. Il y avait Maxime qui me faisait un peu peur au début, en plus Maxime a une voix qui porte, il a une grande voix, donc je l'entendais derrière la cloison parce qu'on a une cloison en commun, et je me disais : « OK, d'accord ». Il a une sensibilité sublime et il a une très forte personnalité, sauf que j'ai d'abord vu la forte personnalité avant la sensibilité sublime, donc j'étais stressée, j'étais très stressée ! » (Sophie)

La disparition d'Antoine donne lieu progressivement à un récit collectif qui prend soin de son absence. Ses affaires sont conservées dans son atelier, et un lien fort est entretenu avec sa famille. Les visions qu'il avait partagées lors des multiples discussions sont mobilisées par les fondateurs pour poursuivre une forme d'héritage qui reste à interpréter. Tous les résident·e·s, y compris ceux qui ne l'ont pas vraiment connu, ou même jamais rencontré, connaissent son existence et le prolongement de sa présence au sein du lieu. Cette présence est globalement accueillie comme une figure mythique partie prenante de la vie du bâtiment et de l'organisation, y compris lors des évènements à l'occasion desquels son nom est toujours présent dans la programmation, et ses travaux, des citations, sont mobilisés.

> « Après, c'est aussi un collectif qui a un petit fantôme. Le fantôme Antoine existe, et il fait partie de tous les textes, de toutes les décisions. C'est quand même assez fort. C'est un collectif qui prend vraiment tout. Je le sais parce que j'ai le bureau du fantôme au bout du couloir. Pareil, je trouve que ça s'est adouci aussi, évidemment c'est une situation qui est longue à digérer, qui plus est difficile, j'imagine. […] Moi, quand je suis arrivée, je sentais que c'était là. […] Mais je trouve ça assez beau en fait, même s'il y a ce côté… Il y a un caractère supra morbide de ne pas vouloir avancer, ce truc de *tabula rasa*, qui est quand même quelque chose auquel je crois peu dans la vie, mais peut-être que ça peut aider comme ça peut ne pas aider du tout, toujours est-il qu'en ce moment on l'appelle le fantôme, et c'est un gentil fantôme, et je pense qu'il fait du bien à plein de gens, et je pense qu'il est complètement légitime à être là, et même moi je l'ai intégré alors que je ne le connaissais pas, et pour moi ça me semble naturel qu'il y ait son nom partout. C'est assez inédit aussi dans la manière de gérer le collectif, et de voir que tout le monde continue à prendre soin de ses affaires, qu'elles vont venir avec nous. J'ai vu sur le plan [du site n°3 à Nanterre] qu'il y avait une pièce qui s'appelait Antoine, donc sans que ce soit non plus un sanctuaire, et ça, je trouve ça assez intéressant. Que ce ne soit pas un sanctuaire, que ce soit juste sa place. Je trouve ça vraiment beau. Je n'ai pas pu être là pour « Lo gars d'icy », mais même voir que les gens qui ne l'ont jamais connu, qui ont participé à cette chose-là parce qu'en fait que nos routes se sont croisées ou non, on se retrouve dans l'espace qu'il a conçu avec les autres, donc quelque part c'est notre père à tous. Il y a un truc… C'est assez fort. C'est assez fort. » (*Sophie)*

Après un an d'existence, la réputation du lieu a grandi, mais c'est l'hommage rendu à Antoine qui a fait la réputation du format spectaculaire de l'Opéra, devenant à ce moment-là la « signature » du Wonder/Liebert. L'un des fondateurs se souvient, à haute voix, à l'occasion d'une interview dans un magazine, Manifesto XXI, qui couvre assidûment les évènements du Wonder :

> « Pour les Opéras, je pense que le basculement a été la soirée d'Antoine, ce sont des choses que nous avions déjà commencé à écrire avec Antoine mais lorsqu'il a fallu orchestrer cette exposition, avec tous ses amis artistes, nous nous sommes rendu compte que personne ne souhaitait réellement se mettre en avant au travers de sculptures ou de peintures personnelles. Nous avions tous l'envie de jouer la comédie de Antoine, qui incarnait pour nous la proximité avec l'homme plus que le peintre. J'avais, par exemple et pour ma part, plusieurs projets de pièce de théâtre-expo en cours avec lui avant l'accident. Il y avait du burlesque dans sa façon d'être et travailler et l'on se retrouvait souvent autour de ces questions pour rapprocher nos différentes pratiques.
> Cela a permis de concrétiser pas mal d'envies sur l'idée de scénariser l'exposition au Wonder, de la découper et la propager dans le temps. Dès le départ, nous avions émis l'idée d'arrêter les DJ set nichés sur une scène. Il fallait que la musique prenne place comme les installations, au milieu du public et dans un espace atypique. « Lo gars d'icy » nous a contraint à penser toute l'expo en ce sens. Il y avait de la danse, de la performance, de la sculpture, de la vidéo, de la musique, du happening, des jeux avec le public et des projections. »
> « Si la musique prenait place comme la sculpture alors la sculpture pouvait faire irruption comme la musique. » (Idelon, A., & Belfond, S. (2019, mars 11). De quoi le Liebert fut-il le nom ? Rétrospective en cinq opéras. *Manifesto XXI*)

Avec cette expérience douloureuse, le rapport au lieu se transforme. Une spatialité de l'absence compose désormais le lieu. La coprésence fantomatique d'Antoine est à débusquer dans son atelier, dans lequel est stockée une partie de sa production. Sa chambre restera une pièce sans habitants pendant plusieurs mois. À ces aménagements se mêlent les récits et l'Opéra qui lui est dédié. Ensemble, ces gestes permettent de tisser avec le lieu à la fois son absence et la continuité de sa présence, et de poursuivre le récit mythique qu'il avait partagé. L'un des co-fondateur confie, dans un couloir, à l'occasion d'une visite du lieu, que depuis le départ d'Antoine, le bâtiment leur parle.

LES FORCES DE LA COMMUNAUTÉ AUX PRISES AVEC LES FAIBLESSES DE LA GOUVERNANCE

Alors que le deuil s'éloigne, les fondateurs sortent progressivement de cette phase d'isolement au milieu de l'hiver 2017-2018. Une grande halle industrielle de 3 500 m², vide, jouxte le parking. Elle est flanquée d'une petite maison inhabitée et d'un garage. Les fondateurs décident de saisir cette opportunité pour agrandir le lieu, car ces bâtiments ont été acquis par le bailleur du bâtiment qu'ils occupent. Un pan de mur de la halle est détruit à la masse pour

créer une large ouverture au mois de décembre. Élisa accepte la proposition des fondateurs de s'installer dans la petite maison pour quelques mois, avec leur aide. La halle et la maison sont nettoyées de fond en comble et elle aménage en janvier. Parallèlement à cette expansion dans l'espace, un incident vient perturber à nouveau le collectif : un cambriolage intervient au sein du bâtiment. Entrés par effraction au rez-de-chaussez, les voleurs se sont introduits dans l'atelier bois-métal et ont prélevé des machines et outils spécialisés, et donc chers. Les pertes sont très conséquentes, évaluées à hauteur de 50 000 euros. À la suite de cet évènement, la gestion de l'alarme qui sécurise l'entrée du lieu est renforcée, et fait l'objet d'une attention particulière. L'inquiétude suscitée par cet évènement, et la frustration associée à la quasi-absence de dédommagement par les assurances, se traduisent spatialement. Une surveillance accrue du respect des consignes de sécurité engage l'organisation à porter une attention particulière, et donc un temps conséquent, à la fermeture des portes et de la grille qui donne accès à la parcelle, ainsi qu'à la gestion de l'alarme. Le lieu doit être gardienné par un ensemble de gestes et de dispositifs de sécurité qui occupent une place accrue dans l'organisation, et qui peuvent susciter des tensions lorsque les procédures ne sont pas respectées.

La halle est un espace paradoxal, considéré comme extérieur mais couvert, offrant donc des possibilités d'exploration nouvelles. Cela fait germer l'envie d'ouvrir à nouveau le lieu au public. La fin de la période de deuil est marquée par une extension spatiale et une ouverture du lieu au public. L'équipe décide d'organiser un nouvel opéra, « Fré Goû » pour le début du mois février 2018.

Pour les résident·e·s les plus présents sur le lieu, la maîtrise du commissariat et de l'orchestration par les fondateurs était parfaitement légitime lors de l'hommage rendu à Antoine. Mais pour ce quatrième évènement, l'absence de dialogue accentue l'incompréhension et le mécontentement. Le manque de transparence nourrit une profonde frustration car aucun des résident·e·s n'a accès ni à l'ordre du jour ni aux décisions prises lors de la réunion de mardi. Personne d'autres que les fondateurs ne semblent comprendre les modalités qui président à l'organisation de cet évènement. Elles sont discutées dans les temps domestiques partagés par les fondateurs habitants, et lors des réunions du mardi matin. Ceux qui souhaitent s'investir ne se satisfont pas des services de gestion rendus par l'équipe, dont ils reconnaissent l'utilité. Mais le souhait d'une participation plus active à la gouvernance est exprimée.

> *« J'étais là, mais c'est quoi ? Et puis du coup il y a toujours ce discours tu vois de Charly qui est très dans la prestation de service vis-à-vis des résidents, et en fait moi je suis là : mais non en fait, je ne veux pas que vous me fassiez une prestation de service, je veux qu'on soit ensemble dans un collectif ! […] Sur le ménage tu vois, moi je ne comprends pas qu'ils veuillent absolument faire le ménage comme un service rendu aux résidents – tu vois c'est ce truc de : non mais en fait, nous on s'occupe, nous on a des bénéfices en nature – le fait d'habiter là – tu vois c'est pas très ok en fait. Ils voient bien qu'il y a une injustice en fait. Enfin qu'il y a un truc du genre comme nous on est arrivés les premiers, on s'est fait des chambres, mais donc du coup il faut quand même qu'on le paie en retour. Et donc on va faire le ménage.[…] Moi je le lis comme ça ouais. On doit s'occuper de l'entretien du*

bâtiment, donc de son intendance, de l'électricité, de l'eau, et du nettoyage, en échange du fait de pouvoir vivre là, alors que tout le monde ne peut pas vivre là. Parce qu'il y a eu ce truc, moi je lis comme ça, de choc post Saint-Ouen, que c'était vraiment parti en couille sur la question du logement, que c'était vraiment devenu un squat d'habitation quasiment plus qu'un endroit où travailler, et que, pour que ça ne se reproduise, ils ont verrouillé le truc de ce côté-là. » (Nicole)

Le principal point de mécontentement vis-à-vis de l'Opéra est lié à la direction artistique des fondateurs. La maîtrise centralisée de l'organisation de ces évènements est perçue comme une forme d'injustice. Ce qui est d'autant plus mal reçu que les fondateurs eux-mêmes prévoient d'exposer à nouveau à cette occasion, dans la continuité des derniers évènements. Ils revendiquent une forme de légitimité associée à leurs fonctions de gestionnaires et au modèle de l'auto-production, en lien avec les efforts conséquents investis en temps et en travail pour établir et entretenir le lieu. Ils postulent également qu'il est impossible d'organiser un événement avec les quelque 60 artistes résident·e·s du lieu. L'un des arguments opposés par certains résident·e·s sur la question de la légitimité est qu'il serait impossible pour un aussi petit groupe de fondateurs d'avoir accès, de gérer et de bénéficier de l'écho d'un tel projet sans le reste des 50 résident·e·s dont la présence est nécessaire pour occuper un bâtiment de cette taille.

La dimension collective du projet telle qu'annoncée dans la communication n'est pas incarnée en dehors des évènements qui mobilisent les résident·e·s pour la technique et l'accueil du public. Prévenus tardivement, éloignés dès la conception du projet, iels ne se sentent pas particulièrement convié·e·s à proposer leur travail artistique pour l'occasion La gouvernance du projet n'est pas conçue pour offrir des temps de discussion collective sur ces sujets, si bien que la grogne s'exprime dans les couloirs. Des stratégies sont déployées par certaines résidentes pour se rapprocher de la gouvernance, exprimant par là leur attente de pouvoir s'investir dans un collectif et un projet plus inclusif.

« Ce qui a fait que j'ai voulu intégrer le CA c'est que je n'arrivais pas à comprendre tout ce fonctionnement, et que c'était très flou sur l'argent. Par exemple sur les événements je n'arrive pas à comprendre pourquoi le budget, d'où vient l'argent, qui décide de ce qu'on dépense, comment on décide que l'on dépense ça et pas ça ? Pourquoi est-ce qu'il y a des artistes qui ont des frais de production pour les pièces qu'ils produisent pour les expos et pas les autres ? Tu vois eux ils s'attribuent un budget de prod, chaque expo quand ils font une nouvelle sculpture pour un événement » (Nicole)

Certains fondateurs s'interrogent aussi quant aux fonctions de ce commissariat central qui leur attribue de fait une place dans la programmation. Là où certains revendiquent une forme de récompense pour le travail accompli, d'autres interprètent ce choix comme porteur d'injustices, alors que l'outil de production semble se transformer ponctuellement en outil de promotion, à usage presque exclusif des fondateurs.

« Je sais pas, à un moment je trouvais ça intéressant de produire des choses ici, de les montrer, c'est une forme d'autoproduction en fait, tu vois, et d'auto-monstration de ton travail. Mais à un moment j'ai trouvé ça gênant, et je l'ai dit tu

> vois. Parce que je sentais trop le profit d'un mouvement collectif, comment dire… Je ne trouvais pas une malhonnêteté, mais que le prétexte d'exposition en collectif pour s'auto-produire, pour s'auto-communiquer, s'auto… Je ne trouvais pas ça tout à fait juste. Parce qu'on a développé une première exposition qui tournait autour des cofondateurs, puis une deuxième, encore avec les mêmes gens, et… Ok, et là la question du collectif s'est posée : est-ce qu'on est un collectif, est-ce qu'on travaille ensemble, est-ce que… Qu'est-ce que c'est exactement en fait ce truc ? Où est-ce qu'on fonctionne comme un centre d'art qui voudrait montrer des choses et même des choses manifestes ? Et une fois 2 fois 3 fois, je ne me sentais plus trop en accord avec ça. Parce que une mise en avant c'est un peu trop facile aussi de s'auto-produire chez soi, quand il y a une petite notoriété derrière tu vois, et de… Et là j'avais proposé que chaque personne invite – enfin on en avait parlé comme ça et puis ça s'est fait – que chaque personne invite un.e artiste à exposer. D'ouvrir ce mouvement collectif sur en fait ce qui se veut dans la théorie tu vois : de promouvoir – donc on essaie dans la théorie c'est mettre à disposition des ateliers d'artistes pas très chers, mais aussi promouvoir les gens qui sont là et essayer d'avoir un propos, même sur la scène artistique en tout cas locale et peut-être plus loin même. Ouais mais pour ça il me faut pas s'auto-centrer comme ça. Donc tu vois genre, je voulais vraiment qu'on essaie d'inviter des gens pour s'effacer. […] C'est pas évident. Enfin c'est quelque chose qui au début n'était pas du tout notre objectif, notre ligne directrice, mais qu'il est devenu par quelques protagonistes type Antoine. Mais ouais c'est devenu un outil mais… Peut-être plus – je ne sais pas, je me demande si c'est vraiment un outil pour développer ta pratique, ou un outil qui va créer une visibilité de ton propre travail, tu vois ? » (Mickaël)

C'est finalement une solution hybride qui est choisie pour l'évènement : des artistes sont invités par les fondateurs, qui eux-mêmes présentent des pièces et des performances. Occupant l'espace du parking et de la grande halle, l'évènement connaît un large succès en matière de fréquentation et prend une nouvelle ampleur. La Baronne de Paris, qui avait été invité au Point G, revient pour un bal guinguette, des performances rythment la soirée, apparaissant au milieu des œuvres plantées sur le parking ou installées pour l'occasion. Une cheminée a été fabriquée afin que le public s'y réchauffe, assis sur les débris du mur détruit pour forger une large entrée dans la halle depuis le parking. L'ambiance est à la fois festive et un peu mystérieuse, les grappes de spectateurs se répartissent dans le vaste espace, qui offrent des recoins pour s'installer. L'évènement propose donc, comme toujours, une programmation inédite, et une vidéo est fabriquée pour en conserver la trace[96].

En termes d'organisation, l'équipe accueille une nouvelle force vive. Arthur menuisier de profession, est le seul des résident·e·s à ne pas être artiste (bien qu'il ait pratiqué le graffiti pendant de nombreuses années). Il a rejoint l'atelier de construction, et se montre particulièrement enthousiaste et volontaire. Ses compétences techniques lui permettent d'aider très activement à l'organisation des évènements. Il constate que l'organisation de la régie

96 Nommée « Fré Goû, 26.01.18 (Opéra du Wonder/Liebert) », elle peut être consultée à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=QlieUFyMTso

technique est faible. Le matériel est souvent mal rangé, et il manque de la coordination entre les participant·e·s. Il suggère à l'occasion de cet évènement de constituer une équipe technique qu'il se propose de coordonner.

> « En fait, il s'est rendu compte qu'on avait de grosses lacunes en organisation technique, parce qu'il n'y a personne qui a ce rôle-là, et ça se fait à chaque fois de façon très… organique. Et ces derniers temps on a fait des événements qui étaient beaucoup plus importants – surtout l'hommage qu'on a fait à l'artiste qui a… Antoine, qui est parti cet été. Et là il est venu je pense surtout par rapport à cet événement qui venait de se passer et avec les événements, il s'est rendu compte que l'on avait – qu'on perdait énormément de temps ne serait-ce que pour savoir où sont les rallonges, ou sur les trucs d'électricité, etc. pour s'organiser. Du coup il s'est dit que quand on organisait des événements, il voulait bien être le référent – donc il s'est proposé comme référence sur des temps ponctuels pour les événements. Mais… mais il n'est pas – il ne s'est pas proposé – enfin c'est plus en termes de mission, de rôle quoi. Il a proposé de prendre en charge certaines choses. » (Élisa)

> « effectivement rapidement j'ai compris ici que je n'étais pas… effectivement je ne suis pas dans co-working, je ne paye pas mon bureau, je ne fais pas des horaires de bureau et plus puis je me casse. C'est vrai que s'il y a un problème, même si j'ai du boulot, machin a un souci pour ouvrir le rideau… bon ben voilà, j'ai envie de régler le problème, j'ai envie de savoir pourquoi. Les machinales elles tombent en panne, je m'en tape, j'en ai pas besoin, mais j'ai quand même envie de… d'essayer de voir, d'aider les autres. Oui, j'avais envie de prendre place ici parce que, ben parce que j'aime cet endroit, parce que pour moi maintenant c'est devenu… Ça a commencé par être un outil de travail, ça l'est toujours, donc c'est hyper important pour moi d'avoir un endroit pour pouvoir bosser, mais c'est hyper important pour moi aussi de pouvoir discuter, de développer ici, d'évoluer ici parce que voilà comme tu l'as dit il y a les échanges, la formation de machin, de truc, il y a les échanges, les discussions, les trucs critiques ou les points de vue des autres résidents… qui pour moi sont hyper importants, c'est hyper épanouissant. Et du coup moi ma monnaie d'échange, si tu veux, parce que moi… voilà quoi, je n'ai pas lu énormément de bouquins sur l'art, je ne vais pas voir énormément d'expo en dehors des mecs qui pratiquent ici, donc des fois dans certaines discussions, je suis un peu au milieu et je me dis : « merde, putain, je ne connais aucun des mecs dont on me parle, je ne sais pas quoi dire…", et donc du coup c'est un peu ma façon de me rendre, de donner le change, d'essayer d'organiser les trucs ici, de mettre en place des choses parce qu'en fait ça fait partie de la démarche. Enfin l'artiste j'ai compris ici aussi… il y a un lien très fort avec le métier d'artisan […] parce qu'ici c'est de la fabrique, c'est la construction. Donc moi tu me dis construction, je te fabrique une baraque, je construis un hangar… Et ici ils construisent des œuvres, mais en vrai c'est les mêmes outils… ils ont besoin de connaître les mêmes techniques, les mêmes machins. Et donc en fait tout ça, si on a besoin d'avoir les mêmes techniques, on a

> besoin d'avoir les mêmes connaissances techniques ! On a besoin de savoir utiliser les outils comme un technicien, donc voilà et on a besoin d'utiliser l'atelier comme une entreprise, en vrai. C'est-à-dire que dans l'atelier, si tu dois souder deux bouts de métal ou une structure, tout ça pour faire une baraque ou pour faire une œuvre, et ben l'atelier il faut qu'il soit rangé, il faut qu'il soit organisé. […] Et le pire c'est qu'en plus la différence entre les deux, l'artiste et l'artisan, c'est que l'artisan lui au bout quand il travaille, c'est parce qu'il a vendu un truc. L'artiste si j'ai bien compris souvent le travail, il ne sait même pas s'il va vendre. C'est cette espèce de truc qui m'a vachement rapproché des gens ici parce que je trouve ça hyper courageux. Enfin je veux dire voilà, pour moi, ils vont vachement loin dans leur truc et je ne sais pas comment ils font, parce ils travaillent avant même de savoir s'ils vont être payés. Moi sur ce côté-là je, j'ai beaucoup de mal à les comprendre parfois j'ai beaucoup de respect justement pour ça. Du coup j'ai envie de m'investir pour, parce que je trouve ça super fort. Tout ce qu'on me raconte ici, ça me parle, et toutes les installations et les sculptures des mecs ici – j'ai envie que pour eux ça paye, pas au sens financier, mais au sens qu'ils puissent continuer à parler de leur truc parce que je trouve ça hyper intéressant et je pense que ça pourrait toucher plein de gens. » (Arthur)

Comme pour les autres fonctions de l'organisation, le diagnostic passe par une enquête sur le fonctionnement spatial du lieu, et ouvre à sa réorganisation, incluant la possibilité de créer un espace dédié aux fonctions techniques. Marlène met également à disposition de l'équipe ses compétences d'artiste sonore pour organiser la régie son, un poste qu'elle occupe *de facto* depuis les derniers évènements. L'espace radio, installé dans la laverie, constitue également un espace de stockage du matériel son.

Progressivement, autour du noyau des fondateurs, s'agrègent ainsi des personnes spécialisées sur certaines tâches et fonctions. Elles assistent régulièrement aux réunions du mardi, étant intégrées dans la gouvernance lorsque les réunions sont le cadre de l'organisation d'évènements. Marlène et Arthur ne limitent cependant pas leur participation active aux évènements. Présents tous les jours, ils prennent également part aux tâches ménagères, au rangement, se portent volontaires pour aider à l'entretien du bâtiment. C'est ce qui fonde leur légitimité à rejoindre la réunion du mardi. Leur présence s'y fait de plus en plus régulière. C'est la première fois que des postes de référents sont dévolus à des personnes hors de l'équipe des fondateurs, et c'est ainsi que l'équipe s'agrandit, sur le principe d'un « deuxième cercle » autour des fondateurs.

En dépit des difficultés liées à la gouvernance de l'organisation, la dimension d'apprentissage collectif est soulignée de manière très positive par les résident·e·s. L'ouverture offerte par la dimension collective des ateliers et la libre circulation au sein du bâtiment, l'espace d'habitat mis à part, favorise la rencontre des personnes et des pratiques. Cette organisation d'un « hasard de l'espace » au service de la professionnalisation semble fonctionner. C'est ce qui soude la communauté dans son ensemble. La profession commune aux artistes est débordée par un supplément d'âme dans lequel se logent les rencontres amicales, à partir desquels s'organisent les solidarités du quotidien, mais aussi des solidarités professionnelles approfondies.

« Du coup, en plus d'avoir la nécessité d'un atelier, parce que ça développe toute la production, tu en viens à avoir la nécessité de la dynamique que j'ai connue ici. […] je pense que je pourrais trouver des ateliers, je pense que si je m'énervais un peu, je pourrais trouver peut-être des ateliers moins chers. Ce qui me permet de rester, en fait ça me permet de ne devoir être complètement autonome en termes de production, donc ça, c'est un plus que j'en retire. Je peux demander une machine pour une journée, ça ne dérangera pas ou je peux prendre le perforateur de l'atelier parce que je n'ai pas de perforateur. Ça, ça me permet effectivement de ne pas avoir un parc machine énorme ou alors du coup, réduire ma production parce que je n'ai pas certaines machines et que je ne peux pas me les payer. Ça, c'est vraiment technique. Ensuite, il y a la partie inverse où je me sens utile à certains moments pour le collectif quand je rends des services, quand je passe une après-midi à bosser sur le travail d'un tel ou d'un tel ou même, je pose des questions et je suis mis au fait et quand je vais voir une expo d'un des gars ici, même d'un peintre ou n'importe quoi, je sais de quoi on parle, j'ai déjà vu la production, donc ça, c'est hyper enrichissant en fait et puis, j'aime bien ce sentiment d'appartenance au groupe, que ce soit en tant que résident ou là, j'aimerais bien rentrer un peu plus dans le comité par rapport à la gestion du pôle peinture du futur lieu. Ça me remplit un petit peu. […] Il y a ça et puis, après, du coup, qui fait que je suis dépendant du lieu, c'est effectivement remplir des tâches comme tout le monde et du coup kiffer, faire des choses pour autre chose que soi-même et puis après, il y a tout l'affect, qui est plus amoureux de la poésie de l'espace, des rencontres d'ici. Pour le coup, moi ça remplit une grande part de ma vie parce que quand j'ai fini de bosser sur ce que je m'étais dit que je ferai aujourd'hui, je repasse ici et je vois un atelier pendant 2 heures et c'est mortel qu'ils soient en train de travailler ou pas, ça me fait kiffer. Si j'ai un peu de temps à donner, je le fais, s'il y a un peu de manutention à faire avec quelqu'un, ça se sont les rencontres. L'affect aussi, quand tu vois les consécrations à chaque fois dans les opéras qu'il y a eus, tu ne te sens pas juste bien en mode « Ah cool ! C'est beau », il y a carrément de la poésie qui émane, il y a un truc, je suis vraiment fan de ça, parce que je connais un petit peu les entités qui participent à ça. Du coup, je vois l'unité que ça crée et il y a aussi toute une part d'affection qui n'est pas forcément dirigée vers une personne, mais vers un groupe et faire partie de ce groupe, pour moi, c'est important. Après, ça m'a permis aussi et ça, c'est beaucoup plus personnel ce que je te dis, mais ça m'a permis aussi de m'aider à trouver à ma place. » (Thibault)

La possibilité d'échanger sur sa pratique et de se situer dans une dynamique de professionnalisation à travers les échanges entre pairs est un élément fondamental pour nombre de résident·e·s.

« Ça a toujours été une vraie question dans ma pratique, le contexte de travail, sauf que je n'arrivais pas à tisser un contexte ou à trouver des pistes favorables, ou même à comprendre par quel bout j'allais prendre toutes ces choses. […] Il ne faut pas essayer trop d'être en marge, mais il faut garder sa petite place quand même,

> parce que sinon, après tu peux aussi te faire absorber parce que ce qui est la norme et du coup, beaucoup moins se renouveler. J'aime bien l'idée que ça évolue, que ce soit de plus en plus, il y a un truc propre par exemple. On se fout de la propreté, mais on est de plus en plus propre, de plus en plus accueillant. Oui, le propre c'est la structure, mieux c'est rangé, plus c'est fonctionnel, c'est comme ça, c'est comme une chambre. Ce n'est pas pour la propreté que tu dois ranger tes trucs, c'est juste parce que si tu as besoin d'un truc, tu sais exactement où c'est. La structure du bâtiment, elle ne fait que se développer, du coup, elle est plus fonctionnelle, du coup, elle participe à améliorer le climat, à changer l'image auprès de gens qui sont dans des cases de bureau, tu vois, qu'eux du coup, ont vraiment une structure, mais rigide qui fait qu'ils savent où est qui, où est quoi et donc leur rendre accessible ça, c'est du coup, améliorer le climat pour nous. Moi, c'est ça que ça m'a appris et artistiquement, ça m'a permis effectivement, quand j'étais approché par une galerie, d'être capable de leur dire : « Oui, j'ai un atelier, je peux produire », de ne pas être effrayé au premier projet qu'ils me proposent en me disant : « Il faut que je trouve un endroit ». Non, tu discutes avec les gens, ça m'a permis aussi, ce que je te disais tout à l'heure, le fait de ne pas être un artiste engagé, j'avais beaucoup de complexe par rapport à ça, énormément. Les gens, quand je faisais de la peinture, me disaient que je faisais des trucs simplement pour que ce soit beau, j'avais vachement de mal à tout le temps la nécessité de justifier ce que tu fais. Et après discuter avec les gens, de voir des gens qui font des trucs plus engagés ou pas, qui portent de l'intérêt à ce que tu fais ou au moins au fait de discuter de ça. Ça permet vraiment, c'est ça, d'améliorer le climat, c'est de trouver des gens avec qui tu es capable de discuter, d'accepter un travail, d'être critique aussi, bien sûr, le négatif aide énormément à développer. Le fait de faire des choses gratuites ou pas, il y a plein, il y a aussi un champ très positif dans la gratuité dans l'art. Ça m'a aidé pas mal. » (Thibault)

La diversité des pratiques en présence contribue à enrichir les recherches un·e·s. et des autres. La dynamique d'ensemble de l'apprentissage est située dans ce brassage des rencontres.

> « Pour moi, ce qu'il y a eu de très beau quand je suis arrivé, notamment au Wonder, c'est qu'ayant fait une école de design, voyant un peu ce que c'est un atelier. Nous, on avait les ateliers, on faisait les maquettes… Les premières fois, je me suis dit : c'est un prolongement de l'école. On avait quasiment les mêmes machines dans l'atelier, il y avait aussi un peu cette ambiance d'école. Il y avait tout ça, et tout ça dans un paysage qui me plaisait bien, qui m'intriguait. Il y a pour certains une culture de l'anonymat, du graffiti, j'en suis assez proche. » (Liam)

Enfin, la dimension d'expérimentation implique le droit à l'essai/erreur. Cet élément est crucial dans la relation des résident·e·s à l'infrastructure, et à l'aide apportée par les pairs à la production. Il n'est pas attendu qu'une production soit terminée ou considérée comme réussie. Ce qui importe, c'est d'accompagner le processus de création pour ce qu'il est, une exploration :

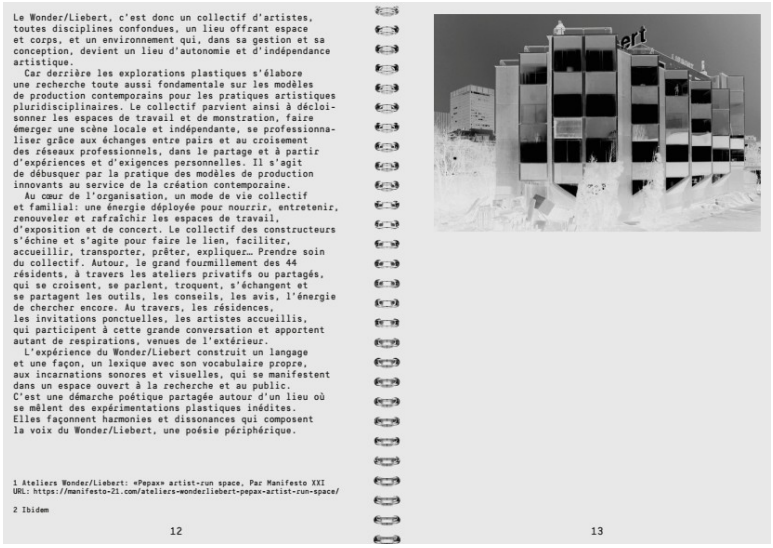
> « Par contre, il y a un truc qui est vrai, c'est que je n'ai jamais été effrayé de faire des expos ou de présenter mon travail ou de monter un projet, parce que j'avais déjà fait l'expérience sans grosse conséquence avant avec eux, avec le groupe. » (Sophie)

Les règles de gouvernance établies par le collectif fondateur entrent en confit avec les pratiques collectives que les résident·e·s souhaitent mettre en place pour participer au lieu. Un « mur invisible » (expression utilisée lors de certaines conversations sur ce sujet) se fait sentir entre les résident·e·s et les fondateurs – fait d'incompréhensions et de désaccords sur le périmètre des activités collectives et les espaces-temps accessibles. Cette expression, empruntée à Raphaël, désigne les enjeux de pouvoir et de légitimité liés aux endroits de passage permettant d'accéder à l'espace du collectif des fondateurs et gestionnaires : le passage des espaces de travail des résident·e·s à l'espace de la réunion du mardi ; le passage de l'équipe logistique des évènements à l'équipe programmatrice. En contrepoint du « mur » se négocie l'ouverture ou la fermeture de l'espace de gestion de l'infrastructure. Une forme de paradoxe apparaît dans l'affirmation d'un accès légitime à la gouvernance qui se fonde sur la participation au travail collectif, compte tenu de la difficulté à comprendre les conditions d'accès aux espaces-temps du travail collectif. Le manque de communication interne ne permet pas toujours de signaler ces moments d'ouverture à la participation qui rendent possible le passage. C'est ce cheminement qu'Élisabeth a parcouru, témoignant avec humour d'avoir dû parfois « casser des murs avec sa tête ». La métaphore illustre les efforts de circulation accomplis pour passer d'un espace et d'un statut à un autre.

Un espace-temps du passage, particulièrement stratégique, s'ouvre au moment où ces tensions s'expriment : l'organisation de la migration du lieu vers un nouveau site.

LA LONGUE RECHERCHE D'UN NOUVEAU BÂTIMENT

Le bail d'un an a été renouvelé pour six mois par le promoteur qui n'a pas encore déterminé le projet qui s'installera à la place des bâtiments acquis. Le Wonder doit donc quitter le lieu en juin. Dès le mois de décembre la recherche d'un nouveau bâtiment est amorcée. Les fondateurs confient à Élisa le soin de rédiger une première trame de dossier de présentation du projet Wonder. Un document de présentation avait déjà été produit à l'époque de l'occupation à Saint-Ouen. L'accent avait été mis sur le fonctionnement par pôles assurant une cohabitation pluridisciplinaire, et la possibilité pour les artistes d'un parcours transdisciplinaire. Il formulait le récit enthousiaste de l'apprentissage. Le lieu est toujours présenté comme un « Laboratoire d'expérimentations & d'expériences artistiques », un espace ou les artistes « activent » les possibilités inventées à partir du bâtiment. S'y ajoute désormais, la mise en récit forgée à partir de la mythologie développée par Antoine. L'ancrage des expérimentations plastiques à partir du bâtiment est particulièrement valorisé en tant qu'élément de différenciation principal mis en avant dans le dossier. La trame qui structure le document laisse une large place à l'identité esthétique, visuelle, et poétique du lieu à Bagnolet, et l'identité visuelle développée spécifiquement pour le lieu est reprise dans le dossier. S'amorce un travail d'écriture de longue haleine, à partir d'un document partagé par l'équipe, en ligne.



Le Wonder/Liebert, c'est donc un collectif d'artistes, toutes disciplines confondues, un lieu offrant espace et corps, et un environnement qui, dans sa gestion et sa conception, devient un lieu d'autonomie et d'indépendance artistique.

Car derrière les explorations plastiques s'élabore une recherche toute aussi fondamentale sur les modèles de production contemporains pour les pratiques artistiques pluridisciplinaires. Le collectif parvient ainsi à décloisonner les espaces de travail et de monstration, faire émerger une scène locale et indépendante, se professionnaliser grâce aux échanges entre pairs et au croisement des réseaux professionnels, dans le partage et à partir d'expériences et d'exigences personnelles. Il s'agit de débusquer par la pratique des modèles de production innovants au service de la création contemporaine.

Au cœur de l'organisation, un mode de vie collectif et familial: une énergie déployée pour nourrir, entretenir, renouveler et rafraîchir les espaces de travail, d'exposition et de concert. Le collectif des constructeurs s'échine et s'agite pour faire le lien, faciliter, accueillir, transporter, prêter, expliquer… Prendre soin du collectif. Autour, le grand fourmillement des 44 résidents, à travers les ateliers privatifs ou partagés, qui se croisent, se parlent, troquent, s'échangent et se partagent les outils, les conseils, les avis, l'énergie de chercher encore. Au travers, les résidences, les invitations ponctuelles, les artistes accueillis, qui participent à cette grande conversation et apportent autant de respirations, venues de l'extérieur.

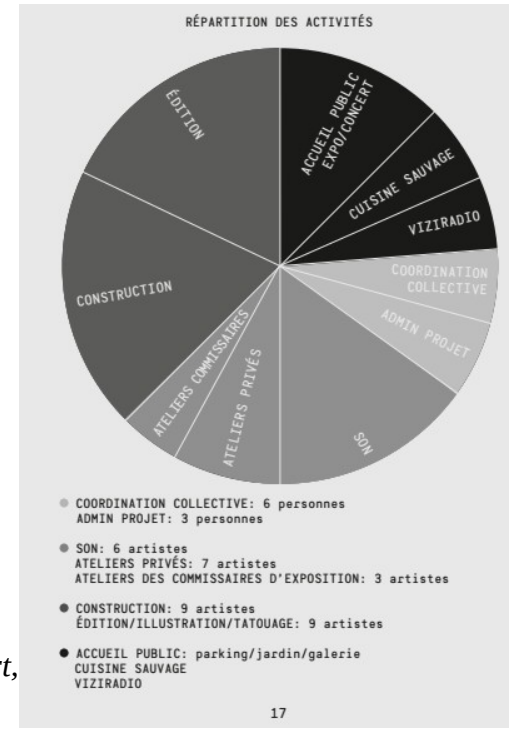
L'expérience du Wonder/Liebert construit un langage et une façon, un lexique avec son vocabulaire propre, aux incarnations sonores et visuelles, qui se manifestent dans un espace ouvert à la recherche et au public. C'est une démarche poétique partagée autour d'un lieu où se mêlent des expérimentations plastiques inédites. Elles façonnent harmonies et dissonances qui composent la voix du Wonder/Liebert, une poésie périphérique.

1 Ateliers Wonder/Liebert: «Pepax» artist-run space, Par Manifesto XXI
URL: https://manifesto-21.com/ateliers-wonderliebert-pepax-artist-run-space/

2 Ibidem

12

13



Extrait du dossier de présentation du Wonder/Liebert, présentation du lieu et de la répartition des activités.

Extrait du dossier de présentation

« Le Wonder/Liebert est un projet intimement imbriqué dans le bâtiment dans lequel il se déploie *:* il est un membre à part entière de l'équipe, qui lui dédit un temps et une énergie considérable. En tant que tel, le bâtiment, et ses espaces attenants, tiennent une place prédominante. L'espace-bâtit est pensé comme une entité dotée d'une parole et d'une identité plastique qui lui est propre, et qui entre en dialogue avec le travail des artistes. Cette continuité organique entre les recherches plastiques et le corps du bâtiment compose une alchimie singulière, formant ensemble un espace de travail privilégié. En plus de leur travail en atelier, les résidents ont la possibilité d'activer la résonance de leur pratique dans le corps du bâtiment. Les initiatives individuelles ou collectives qui se présentent peuvent ainsi choisir de se déployer dans différents espaces. Celui, plus neutre, de la galerie, est activé le plus souvent par les commissaires d'exposition en résidence ou sur des projets personnels d'artistes de façon plus ponctuelle, invitant d'autres artistes à exposer. Le parking/jardin est une exposition/laboratoire permanente qui nourrit de nombreux écrits et réflexions au sein du projet. La cuisine commune assiste aux réunions et aux rendez-vous entre résidents, et se transforme en salle de conférence ou de concerts à certaines occasions. »

Le dossier séduit le promoteur immobilier qui est encore leur bailleur pour quelques mois. Les chargés du projet qui sont interlocuteurs principaux de l'équipe se montrent intéressés par la dynamique du Wonder, et l'originalité de son positionnement. Ils témoignent de leur enthousiasme lors de la visite guidée du lieu. Ils s'engagent à chercher dans leur portefeuille un nouveau bâtiment, et à tenir l'équipe informée s'ils venaient à acquérir un bâtiment qui puisse convenir à une nouvelle occupation temporaire.

Plusieurs paramètres sont pris en compte par l'équipe dans cette recherche de lieu, qu'il leur faut expliciter auprès des différents interlocuteurs. La taille du bâtiment revêt une importance cruciale, afin de pouvoir accueillir tous les ateliers collectifs, équipés de machines volumineuses, mais aussi un nombre environ équivalent de résident·e·s. La présence d'un espace extérieur est également souhaitable, à la fois pour favoriser les expérimentations plastiques, et pour poursuivre le cycle des Opéras amorcé au Liebert. La question se pose ensuite de la proximité avec Paris et des transports qui permettent d'y accéder. La grande couronne présente plusieurs inconvénients. Si le lieu est trop loin des transports en commun, ou en bout de ligne, les difficultés d'accès risquent de décourager les futurs résident·e·s. L'organisation d'évènements pourrait également être compromise, même si cet argument est largement relativisé par l'équipe. D'autres lieux plus éloignés trouvent leur public. Les visites de galeristes et des institutions en revanche sont rendues plus délicates si l'éloignement géographique est trop important vis-à-vis de Paris, et des transports qui y mènent rapidement. La détermination d'un périmètre raisonnable demeure malaisée. Le choix est fait de concentrer les recherches en petite couronne. La polarité du Nord-Est parisien est en revanche questionnée. Cette zone du Grand Paris réunit de nombreux lieux culturels, des lieux intermédiaires et indépendants, des *artist-run spaces*, ou des organisations institutionnelles et forme une scène locale importante pour la création contemporaine. C'est aussi dans cette zone que se situent les bars et les lieux de sortie nocturne des réseaux amicaux et professionnels d'une majorité de fondateurs. Les résident·e·s, interrogés ponctuellement et de manière informelle, témoignent des mêmes pratiques et de fréquentations similaires. Cette zone géographique connaît de très nombreux programmes de rénovation urbaine, et les appels à projets « Inventer le Grand Paris » qui se multiplient, orchestrent déjà l'occupation temporaire de bâtiments voués à la destruction. Il semble que peu soient encore disponibles pour une occupation temporaire hors de ces programmes. Les recherches sont rapidement élargies à toute la petite couronne parisienne. Les réseaux de connaissance sont mobilisés, ceux des fondateurs et des résident·e·s, pour identifier des opportunités.

La recherche d'un nouveau bâtiment mêle des considérations architecturales et géographiques complexes. La diversité des liens qui contribuent au lieu – avec les familles et amis des résident·e·s, les domiciles de chacun, avec le public et les pairs, avec le réseau de transports, la géographie des institutions, entre autres – font sentir les connexions qui caractérisent l'infrastructure. Les fondateurs mènent l'enquête, à travers des discussions quotidiennes, pour évaluer les besoins du lieu et de la communauté.

C'est à ce moment que nous avons rejoint l'équipe, étant acceptée aux réunions du mardi dans le cadre du travail de thèse, et en tant que participante active dans la recherche d'un nouveau bâtiment. Nous participons à cette recherche de bâtiment en organisant un premier rendez-vous avec la directrice d'un lieu intermédiaire et indépendant historique et renommé.

Cette dernière, très investie dans les appels à projets de rénovation urbaine qui se multiplient dans le département de Seine-Saint-Denis, connaît les principaux promoteurs immobiliers à la manœuvre. Elle milite pour que les projets d'occupation temporaire négocient de meilleures conditions d'accueil et structurent des réponses coordonnées aux appels à projet. Elle accepte de mettre en contact l'équipe avec un certain nombre de ses connaissances afin qu'ils se rencontrent et discutent des bâtiments de leur portefeuille qui pourraient faire l'objet d'une occupation temporaire. Elle les encourage à négocier une occupation aussi longue que

possible. Parallèlement, les élus et techniciens de la mairie de Bagnolet, du Département, de la ville de Paris et de la Région sont contactés pour leur présenter le projet et leur signaler la recherche de bâtiment. Les visites du Wonder/Liebert par des promoteurs immobiliers, des élus et des techniciens se multiplient. Malgré une mobilisation générale de tous les réseaux à disposition, les recherches sont infructueuses.

Charly apparaît, dans cette étape encore, comme le meneur du lieu, particulièrement depuis la mort d'Antoine, au-delà de son rôle formel de président qu'il a conservé. Les fondateurs décident collectivement des orientations du projet mais souvent les initiatives pour la gestion du lieu et les orientations données au projet sont les siennes. Enfin, le rôle d'arbitre lui revient régulièrement. La période, difficile, fait apparaître les désaccords sur les orientations de l'organisation. Certains membres de l'équipe se tiennent plus en retrait. Les pratiques d'art contemporain sont valorisées et présentées comme l'essence du lieu. L'accent est mis sur la place de l'atelier de construction, surnommé par certains « le poumon du bâtiment ». Le parking illustre la place imposante de la sculpture dans le lieu, une pratique qui trouve difficilement sa place en dehors de grands espaces. Les arts appliqués sont peu revendiqués et considérés comme marginaux. Ce qui ne pose pas de problème à Arthur en tant que menuisier, à l'inverse, crée des conflits avec Luc et Gabriel qui revendiquent une professionnalisation artistique. Luc jouit d'une très solide réputation de tatoueur, en Europe mais plus encore en Amérique du Sud où il a vécu. Gabriel, également dessinateur, développe sa pratique de tatoueur avec son aide. Les résidences internationales qu'ils organisent sont très régulières, et attirent de nombreux tatoueurs de renoms, et de nombreux clients. La chambre de résidence internationale vit au rythme de ces invitations. Leurs revenus sont considérés comme confortables lorsqu'ils sont comparés à ceux des artistes plasticiens. Des disputes éclatent régulièrement concernant la considération accordée au tatouage et aux arts appliqués en général. Gabriel résume ainsi :

> « En fait c'est ce truc qui m'énerve comme par rapport au tattoo, parce que les gens voient plus comme un artisanat et quelque chose d'un peu plus simple, et en fait ils ne voient pas le derrière du truc. Les *guests* [invités prestigieux] que ça ramène tous les mois, les échanges qu'il peut y avoir, les connexions que ça peut faire sur l'étranger, et toutes ces choses-là. Et en fait je trouve qu'il y a un manque de reconnaissance par rapport au taf que Luc et moi on a pu fournir. Après je pense que tout le monde dit la même chose tu vois. Mais c'est moins pris en considération dans les événements, dans les trucs. Enfin moi ce que j'aime bien dans le bâtiment c'est qu'on puisse tout le temps inviter des gens et faire des choses en commun. Et c'est ce dont on a parlé plein de fois aux réunions, et au final toutes les grosses expo, c'est tout le temps vas-y je mets ma pièce dans mon coin et je fais mon truc ; [00:17:20] et je trouve que ce n'est pas très bien. C'est peut-être le truc qui fait que si le prochain bat' il recommence sur le même schéma, moi ça ne me dit pas. » (Gabriel)

Les frustrations s'accumulent pour ces fondateurs qui se mettent en retrait ou privilégient leur travail personnel à la participation de l'entretien du bâtiment. La recherche d'un nouveau lieu confirme la prépondérance accordée aux arts plastiques dans les documents de communication.

En l'absence d'une communication satisfaisante, nombre de résident·e·s témoignent d'une difficulté à saisir le bon moment pour proposer de l'aide, et identifier des tâches utiles pour l'organisation et la recherche d'un nouveau bâtiment. Au sein de l'équipe, les rapports de force et désaccords sont vifs. La mise en récit par écrit au service de la migration du lieu concentrent un pouvoir de conception du lieu à la fois présent et à venir. Les gestionnaires les plus investis dans cette tache d'écriture semblent ainsi acquérir un pouvoir plus conséquent. Charly, Elisa et Alexandre participent particulièrement à cette tache. Élisa tente de faire le lien avec tous les gestionnaires, de coordonner les mises en contact avec les promoteurs, les élus et techniciens des villes et départements intégrés au périmètre de la recherche, mais aussi avec les institutions en soutien du projet et qui promettent de l'aide. Les discussions collectives se concentrent sur les besoins et les souhaits pour le projet à venir, et les traces de ces avancées sont affichées sur le tableau d'information disposé dans la cuisine.

Pour les personnes qui n'avaient pas pris part au premier Wonder à Saint-Ouen, la participation à l'écriture du texte qui explicite la conception de l'organisation recouvre un enjeu de légitimité. En y participant, de nouvelles personnes deviennent de fait concepteurs, et potentiellement fondateurs du futur lieu. C'est le cas d'Alexandre, qui a rejoint le lieu à Bagnolet, qui souhaite prendre part à l'écriture du nouveau lieu.

> « Pour moi la gouvernance elle se prend en fait. C'est en faisant que tu deviens légitime, tout le monde est légitime de dire "je" sur ce projet, tout le monde est légitime d'en parler. Mais par exemple Alexandre, tu vois bien qu'il s'est beaucoup plus investi que les autres et Alexandre aujourd'hui il prend beaucoup plus de décision que les autres parce que c'est juste – c'est pas parce qu'on veut prendre les décisions sans eux, c'est juste qu'il est là en fait. Qu'il y a des décisions que tu n'as pas besoin de réunir tout le monde. Il faut que ce soit maintenant, et que voilà… Si demain il y a les flics parce qu'il y a un problème, les gens vont aller chercher Alexandre ou moi ou Élisa. […] on s'est mis à l'écriture. C'est un peu plus chiant mais du coup… Quand tu écris le projet tu commences à t'y intéresser au-delà aussi de ce que ça t'apporte. Tu apprends à l'écrire, tu apprends à parler. » (Charly)

Les semaines s'écoulent et les réunions du mardi sont l'occasion d'échanges d'information sur les prises de contact, les relances nécessaires, les visites à venir et le compte rendu de celles qui se sont déjà déroulées. L'équipe cherche à savoir si le permis de construire pour le projet à venir, remplaçant le Liebert, a été déposé. Élisa confirme, après quelques recherches, que ce n'est pas encore le cas en mars. L'incertitude quant à l'avenir du projet grandit à mesure que les semaines passent, mais la crédibilité du démarrage d'un projet de BTP dès le mois de juin s'amenuise, sans pour autant disparaître.

Élisa est encore en étude et doit produire un projet de fin d'année, à partir duquel elle doit fournir un mémoire pratique, qui accompagnera un mémoire de recherche. Elle décide de soumettre à l'équipe une proposition d'évènement. Trois mois se sont écoulés depuis le dernier Opéra, et la proposition est bien accueillie. Élisa propose donc de prendre la direction artistique de l'évènement en partenariat avec une metteuse en scène. Elle structure ce nouveau rôle sous la forme d'une résidence de création, un cadre qui doit permettre d'organiser son

temps de travail et légitimer une rupture organisationnelle entre son rôle de coordinatrice et de productrice. Selon un protocole soigneusement élaboré, une démarche collective invitant tous les résident·e·s est amorcée.

« Mélofé », l'expérience d'une organisation inclusive des résident·e·s

Élisa, alliée à Emma, jeune metteuse en scène de théâtre, a proposé un processus de création collective et une mise en scène. Cet opéra est décrit comme la preuve vivante qu'un effort artistique collectif est possible, lorsque les diverses approches créatives sont intégrées dans une écriture créative harmonisée par la cheffe d'orchestre.

> **Extrait du mémoire pratique réalisé à partir de l'expérience de « Mélofé ».**
> La particularité de la démarche était d'investir, dans la conception d'une création événementielle, non seulement avec le collectif fondateur, mais également avec les résident·e·s dans leur ensemble, à mesure de leur souhait. Cette invitation large n'est pas une démarche systématique dans les événements collectifs organisés au sein du Wonder. Les questions liées au paramètre du collectif fondateur et l'intégration de la diversité des pratiques artistiques en présence dans le lieu sont régulièrement discutées. Cet événement a donc été l'occasion d'expérimenter une création collective plus inclusive, et d'observer un fonctionnement du collectif élargi.
> Cette action s'inscrit dans une démarche personnelle particulière pour sa polyvalence. Par conséquent, aux missions de coordination se sont ajoutées des fonctions de création et de metteure en scène.

Le projet répond à une démarche de création dans laquelle elle peut investir ses travaux de poésie. S'y ajoute l'attention qu'elle porte à la dimension performative et relationnelle de l'expérience artistique. Cette dimension n'est pas seulement pensée vis-à-vis des spectateurs et du cadre de leur accueil. Elle concerne aussi les questions spécifiques au Wonder, la démarche propose ainsi une écriture collective qui invite tous les résident·e·s à prendre part au processus de création.

> « L'implication des résidents n'est pas sollicitée dans la direction que prennent ces événements collectifs de type Opéra, car elle se fait en petit comité par les 8 membres fondateurs du collectif. Cet effet produit une mise à distance. Un mince décalage peut être observé entre ceux qui sont présents aux réunions et donc moteurs des décisions et ceux impliqués mais éloignés du processus décisionnaire. L'implication se résume souvent dans des tâches exécutives en fonction des compétences techniques comme l'aide au son ou à la régie ou plus générales comme servir des bières, faire l'entrée ou aider au ménage. Il y a évidemment de nombreuses zones grises et chacun, selon ses attentes, peut trouver une place dans le collectif et s'investir là où il le souhaite. Seulement, aucun espace défini n'est proposé aux résidents pour prendre la parole et s'exprimer. Il appartient à chacun de prendre cet espace finalement. » (Élisa)

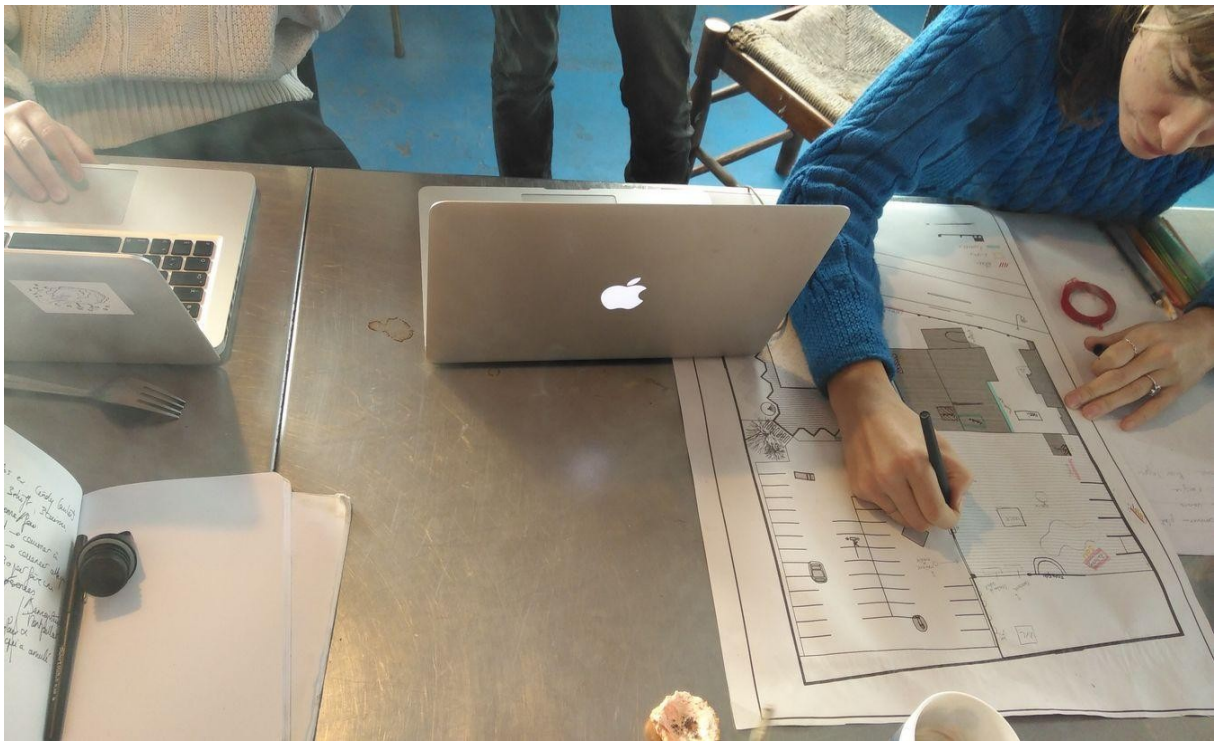
Chaque résident·e est invité·e à exprimer le rapport qu'il entretient au bâtiment dans le cadre d'un entretien individuel filmé en caméra cachée. À partir de ces confidences, les deux autrices dégagent des thèmes et organisent un atelier d'écriture collective qui se déroule une après-midi entière devant la maison occupée par Elsa. Les textes produits sont retravaillés par Elsa et Emma. À partir d'eux, des personnages sont créés, incarnés par des voitures aménagées et conduites par des résident·e·s qui jouent les textes et les personnages. Les spectateurs sont invités à monter dans les voitures pour participer au balai organisé suivant un sentier de peinture rose tracé au sol. Cette chorégraphie automobile exige une importante coordination, et un grand nombre de résident·e·s y prennent part. Le synopsis du projet met en avant la polyphonie de l'écriture qui parle aussi de l'occupation collective du lieu.

> **Extrait du synopsis**
> 8 voitures circulent dans l'espace du hangar et le parking du *DICY-Liebert*. Dans chacune d'entre elles il y a différent·e·s comédien·ne·s et mises en scène. Chaque voiture porte une parole et enferme un univers à part entière. C'est un ballet polyphonique à 8 voix. Ces voitures représentent les humeurs du lieu. Le Liebert (bâtiment principal où se trouvent les ateliers *:* espace de travail jamais ouvert au public) est pensé comme un être, un organisme, une créature disposant d'une personnalité complexe et partagée. Cette personnalité est éclatée en 8 voitures où sont personnifiées ses états émotionnels par des micro-situations. Le spectateur est invité à parcourir autant de voitures qu'il peut. Les voyages durent entre 1 minutes et 7 minutes selon les voitures. Les états émotionnels que l'on va rencontrer au cours de l'événement sont *:* l'attente, la solitude, la révolte, la passivité, le doute, l'action, la générosité, la mélancolie, la déception, la tempérance et la transcendance

Cette mise en récit poétique, sur le thème des humeurs, est retenue par les résident·e·s comme une expérience très positive, qui répond à l'attente d'une organisation « en commun » plus affirmée. Les résident·e·s dans leur ensemble témoignent avec enthousiasme de leur participation.

> « Évidemment, le point d'orgue pour moi, c'est « *Mélofé* ». C'est vraiment l'événement qui a relié tout le monde à mon sens. C'est assez drôle parce que depuis dès qu'il y a une réunion ou avec ces histoires de déménagement, c'est souvent l'événement qui ressort. Je pense aussi, il ressort parce qu'il est totalement inclusif dans la manière d'écrire, dans la manière de proposer les choses. Eugénie et Élisa ont eu l'intelligence de se donner un cadre, mais de donner le cadre à tout le monde, de la même manière, sans cloisonner, et je pense que c'est ça qui a beaucoup aidé et qui a fait que tout le monde s'est dit qu'il avait le droit de jouer un rôle dans cette histoire, sans avoir par rapport à d'autres événements l'impression qu'il faut d'abord se battre pour dire : « j'aimerais avoir un rôle », et une fois qu'on a dit : « j'aimerais avoir un rôle », choisir ce qu'on pourrait faire ou ce qu'on a envie de faire. Il y avait cette étape en moins en tout cas. Je ne sais pas vraiment à quoi s'est dû, mais c'est ce qu'il s'est produit. » (Sophie)

« Mélofé », qui était une participation globale en fait. Et là ça prend vraiment sa puissance et son sens, et pour moi ça change aussi encore une fois toute la dimension du projet. Parce que finalement quand tu regardes les premières expo elles sont peut-être un peu tristounettes. Il y a beaucoup de monde et tout, il y a la poudre qui va s'enflammer, mais elle n'est pas encore enflammée, tu vois, il y a un début de quelque chose et il y avait des ajustements à faire et je pense qu'on doit continuer à faire. » (Mickaël)



Laura Aufrère CC BY-NC-ND. Elsa et Emma travaillent à partir d'un plan du site pour mettre en scène de l'évènement dans l'ensemble de l'espace.



Archive photographique de Salim Santa Lucia



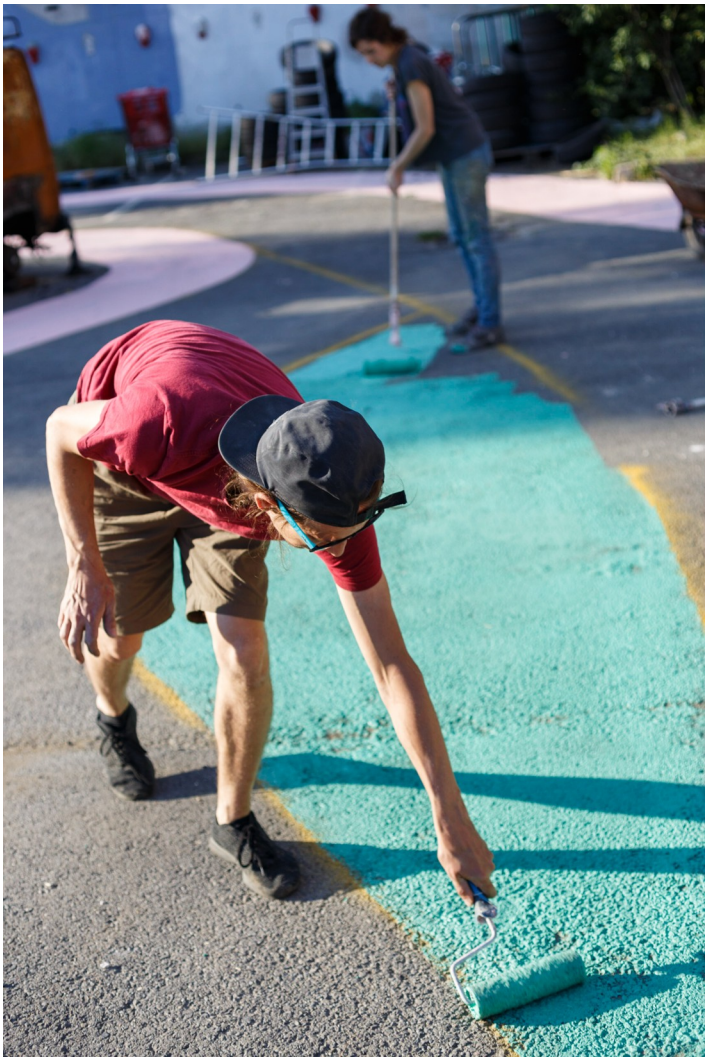
Archive photographique de Salim Santa Lucia.



Archive photographique de Salim Santa Lucia.

Archive photographique de Salim Santa Lucia.

Des résident·e·s du lieu peignent un circuit de couleur sur le parking pour organiser le balai des voitures-personnages de l'Opéra Mélofé.





Archive photographique de Salim Santa Lucia.



Archive photographique de Salim Santa Lucia.

Les voitures et camionnettes qui constituent les personnages de l'Opéra Mélofé sont aménagées en fonction des humeurs qu'elles incarnent.



Archive photographique de Salim Santa Lucia.

Le public de Mélofé s'installe sur le parking pour accéder au bar et à la restauration, tandis que les voitures-personnages suivent le circuit qui les amènent à travers le parking et dans la halle. Le circuit est installé au milieu des œuvres plantées sur le parking.

À la suite de cet Opéra, en mai et juin, une petite dizaine d'évènements s'ajoutent au planning, organisés par des résident·e·s ou par des artistes accueillis en résidence. Certains sont plus modestes, les expositions en particulier. Un nouvel Opéra, Jörmungandr Hybraxxx[97], est organisé par Luc, dans le cadre du Festival Soleil Nord Est qui coordonne la programmation des lieux indépendants du nord parisien. Comme « Mélofé », il affirme une esthétique radicalement éloignée des premiers Opéras. Maxime propose également d'accueillir un spectacle de théâtre « Remontée patriotique », qui a été annulé par un certain nombre de diffuseurs pour la critique acerbe du nationalisme qu'il propose. La compagnie est accueillie en résidence pour quelques jours afin d'organiser la représentation dans la grande Halle. Les grands formats scénarisés se sont ainsi diversifiés, à mesure que les fondateurs se saisissent individuellement de la possibilité d'organisation pour proposer un thème ou une couleur plus proche de leur sensibilité ou de leur pratique, tout en invitant des artistes extérieurs au lieu.

Des formats plus restreints et intimistes continuent d'être produits, notamment dans le cadre des sorties de résidences qui accueillent des artistes extérieurs. La mise en scène conserve toute son importance. C'est ce qui qu'illustre la sortie de résidence d'écriture de Cindy Coutant dans le cadre du cycle de travail « Personne ne gagne »[98] orchestrée par Nicole, qui installe la lecture de l'artiste dans l'atelier bois-métal.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Sortie de résidence d'écriture organisée sous la forme d'une lecture dans l'atelier bois-métal.

97 Une vidéo nommée « 26.05.18 (Opéra du Wonder/Liebert) » de présentation est librement accessible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=cBEX08muD_E

98 La performance nommée « Personne ne gagne – Phantoms 5# Cindy Coutant » peut être écoutée à l'adresse suivante : https://viziradio.com/galeries-auteurs/cindy-coutant.php



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Marlène a installé un studio radio temporaire dans l'ascenseur, dans le cadre d'un évènement.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Luc organise un Opéra à l'esthétique métal, invitant des artistes allemands notamment à se produire sur scène. Une sculpture-tourne broche fabriquée par Raphaël, alimentée par la batterie d'une camionnette, permet de préparer la viande qui est la proposition culinaire principale de la soirée.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le bar est, à chaque évènement, ré-inventé en fonction du thème et de l'esthétique de l'Opéra.

Après « Mélofé », Élisa décide de quitter la petite maison qui jouxte la grande Halle. Celle-ci est alors transformée en espace de résidence, dans lequel s'installe un peintre, et y sont accueillies des résidences d'écriture. La pièce en mezzanine qui chapeaute un bout de la halle est également investi pour ces derniers mois d'occupation, et durant l'été, une résidence de spectacle vivant s'y installe. Les comédiennes accueillies y proposent durant leur présence des cours de chant.

Arthur et Claire quant à eux, aménagent le garage en face de la maison en atelier peinture et résine. L'utilisation de ces produits toxiques exige une aération qui manque aux autres espaces du bâtiment, mais nécessite en même temps un espace clos et protégé. Le garage est nettoyé et des ventilateurs installés pour faciliter ces pratiques spécifiques.



Laura Aufrère CC BY-NC-ND. Le garage est aménagé en atelier de peinture et résine

Entre la seconde et la dernière année d'occupation, le nombre d'ateliers spécialisés aura ainsi nettement augmenté, du fait de l'ouverture sur la halle et la maison attenante.

L'équipe comme les résident·e·s ayant participé aux deux mois de programmation sortent épuisés de long espace-temps évènementiel. Le lieu est un peu en pagaille, quelques objets hétéroclites et épars jonchent la halle et le parking, le ménage de ces grands espaces constituant un effort supplémentaire qui n'est pas toujours accompli à la fin des évènements. Cela contribue à une ambiance de « fin sans fin » qui avait déjà été expérimentée à Saint-Ouen : le lieu, par endroit, semble comme s'étioler. Aucun nouveau bâtiment n'a été trouvé malgré le temps considérable passé à ces recherches. L'été approche et l'incertitude devient difficile à gérer. Le mois de juin avait été présenté comme une date arrêtée. Certains résident·e·s, dans cette perspective, ont pris leur disposition et quitté le lieu, ne pouvant faire face à l'incertitude de la disponibilité de leur atelier dans les mois à venir. Si le bailleur l'exige, tous pourraient être contraints de partir très vite. Les discussions de couloir témoignent d'une confusion sur l'obligation ou non de quitter les lieux en juin, les pistes de

recherche de lieu, et les solutions de prolongation crédibles du projet. Pour faire un point sur l'organisation, un bilan des mois passés et discuter des relations entre les résident·e·s et le collectif, une réunion générale est organisée en juin sur proposition d'Élisa.

L'expérience commune de « Mélofé » a permis une mobilisation générale du lieu. Une forme de *commoning* inédit a été organisé : les espaces de participation n'étaient pas segmentés mais partagés par tous. Les récits vécus, minoritaires vis-à-vis du récit dominant du lieu, ont été tissés pour que l'évènement corresponde à une organisation « *du commun* » et « pour le commun ». L'organisation collective a concerné l'intégralité de l'évènement, et pas seulement son organisation logistique. La recherche d'un nouveau bâtiment se traduit dans le lieu par l'émergence d'espaces vides, d'objets abandonnés, et d'un soin un peu plus difficilement accordé au bâtiment. Une sorte de morcellement progressif s'amorce avec ces départs et ces abandons.

RÉUNION GÉNÉRALE DE BILAN ET DÉBATS SUR LA GOUVERNANCE

La réunion générale est convoquée en juin pour échanger des impressions et fournir des informations générales sur la recherche d'un nouveau bâtiment. La nouvelle échéance est désormais fixée à septembre, mais ce nouvel horizon apparaît peu crédible. L'été ne semble pas favorable à une avancée rapide des dossiers, tant du côté du promoteur immobilier que du point de vue des administrations qui doivent délivrer un permis de construire.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les résident·e·s du lieu participent en nombre à la réunion « de fin d'année » avant l'été, qui permet de faire un bilan et dresser les

perspectives d'une nouvelle organisation dans le lieu qui doit être organisé dans un nouveau bâtiment.

Au-delà de l'horizon du déménagement, cette réunion est l'occasion pour les résident·e·s de tenter de dissiper les malentendus latents et d'exprimer les désaccords. Les informations générales concernant la recherche de bâtiment sont transmises. L'appel à projet pour un bâtiment, situé au Nord de Paris, à quelques kilomètres de là, a été identifié. Cette piste est crédible et l'équipe s'engage dans la rédaction d'un dossier de candidature, mais la concurrence est forte. Des organisations semblables en matière d'activité de création, de production et d'évènements sont aussi candidates.

Un tour de table est organisé. À cette occasion, tous les résident·e·s témoignent présents témoignent de leur attachement au projet, certains expriment de la gratitude face aux efforts collectifs déployés pour trouver un nouveau bâtiment.

La question du manque de transparence est abordée, de même que les modalités de participation des résident·e·s à la vie collective, ce qui fait l'objet de débats. La recherche d'un nouveau bâtiment durant les six derniers mois a ajouté à la confusion ambiante. L'échéance fixée par le bailleur a été d'abord repoussée de six mois, et voilà que septembre semble être la nouvelle date buttoir, mais sans certitude. Cette fin sans fin, qui ressemble en cela à l'expérience précédente, représente un défi organisationnel pour l'équipe. Il s'agit de clarifier qui parmi les résident·e·s souhaite participer à la prochaine occupation. Si la question parait relativement simple, la réponse est complexe pour chacun, en l'absence d'un bâtiment identifié, et donc d'une adresse qui permette *a minima* de mesurer la distance domicile-travail. S'ajoute à cette difficulté que le déménagement pèse comme une menace sur le calendrier de production d'un certain nombre de résident·e·s. En l'absence de certitude d'un déménagement à date fixe, et face au risque d'une obligation soudaine de quitter le bâtiment, leur capacité de production est remise en question, et donc leurs engagements professionnels. D'autres ne peuvent pas prendre le risque de devoir déménager du jour au lendemain, étant appelés ailleurs pendant les mois d'été. Lors de la réunion, Sophie en particulier prend la parole pour demander fermement que l'information circule mieux, et que le fonctionnement soit plus transparent.

> « En fait, ça, ça a pointé les choses du doigt pour moi, et je me suis rendu compte que dans l'organisation même du bâtiment, c'était souvent le cas, le fait qu'il y ait une minorité de personnes qui réfléchissent et qui décident et que d'autres, une fois que les décisions sont prises, qui doivent un peu dire oui ou non, ou s'inclure, ou se désinclure. Je trouvais que c'était… Pour moi, ça remet en question la notion de collectif, à proprement parler, à savoir est-ce que c'est un collectif qui invite des gens à prendre des espaces dans l'espace qui leur est alloué et les choses se passent comme ça, et tout va bien. […] Ou est-ce que c'est des collectifs qui veulent générer une dynamique collective totale avec d'autres gens pour créer des événements plus grands ? Je trouvais que ce n'était pas clair dans leurs envies et leurs ambitions. Évidemment, il y a les points de vue de chacun, les carrières de chacun, comment à un moment donné… J'imagine que c'est harassant de s'occuper de tout ça. En même temps, est-ce que c'était simplement des gens qui étaient là pour avoir un atelier, payer un loyer et de temps en temps il y a des

> événements ensemble, ou est-ce qu'au contraire il y a une dynamique pour tous, tout le temps ? Je trouvais que c'était ambigu par rapport à ça. […] Je ne savais même pas qu'il y avait des comptes rendus, j'ai appris ça un peu comme ça, en bruit de couloir. En fait, il faut aussi… Ma grille de lecture vient aussi du fait que depuis ces six derniers mois, j'ai l'impression de tout apprendre dans des bruits de couloir, tout et son contraire sur : on s'en va, on reste, on part, on va là. En fait, ce truc de la rumeur m'a gonflée à un moment donné parce que je trouvais que c'était légitime de faire des points de temps en temps, et de dire : « en ce moment, il y a ça et ça, ça, ça marche, ça, ça ne marche pas », juste pour tenir les gens informés, pour se rendre compte… J'ai un rapport au travail, là, par exemple, je peux ramener toutes mes affaires chez moi et je peux travailler chez moi et ce n'est pas très grave. Il y a d'autres gens qui ont des pratiques qui prennent plus de place, des gens qui font de la peinture, du bois, du métal, et qui étaient dans des doutes incroyables sur : « mais j'ai une expo dans trois mois, est-ce qu'il faut que je trouve un autre endroit ? Est-ce que je n'en trouve pas ? Est-ce que je déménage maintenant ? Est-ce que j'attends ? » Donc ça a généré des zones de stress, et vraiment ce truc de la rumeur ces six derniers mois, ça a été assez compliqué. » (Sophie)

En ce qui concerne la gouvernance, un accord semble se dégager sur l'ouverture du procès-verbal de la réunion du mardi à tout résident·e qui aurait besoin d'informations, ainsi que sur l'intégration de membres particulièrement actifs à certaines réunions du mardi. Mais la question plus fondamentale de la nature collective du projet, et des composantes nécessaire à ce qu'elle advienne, reste au cœur des interrogations. Personne n'exprime le souhait d'une gouvernance parfaitement horizontale, qui inclurait les soixante résident·e·s en assemblée générale permanente. En revanche l'amélioration de la communication et les conditions de participation plus des résident·e·s à l'organisation des usages et de la production collective du lieu est un point crucial d'amélioration partagé par tous.

Les liens d'amitié et l'attachement au projet sont soulignés en clôture de la plupart des interventions, et la soirée se termine par la visualisation, sur l'écran installé dans la salle à manger, des images d'archives réunis : nombre de résident·e·s ont abondé au fond d'image du lieu constitué.

Quelques jours à la suite de cette réunion, la possibilité d'un nouveau bâtiment apparaît. Situées au Prés-Saint-Gervais, des anciennes usines de salaison sont proposées pour une occupation temporaire par la mairie qui vient de faire l'acquisition du bâti. Avant que l'été ne s'engage, un travail d'écriture s'amorce au sein du collectif, qui se prolongera jusqu'à la rentrée.



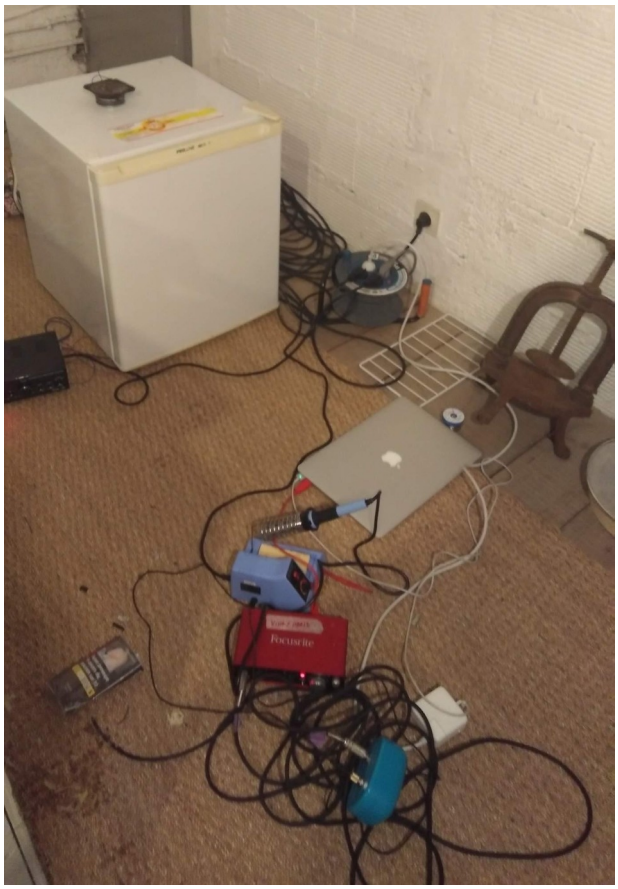
Laura Aufrère CC BY-NC-ND. Le parking est couvert des œuvres in situ et des traces des expérimentations menées par les artistes, ainsi que des différents évènements qui ont eu lieu.

Résidence de création à Montpellier : une expérience inédite du lieu hors les murs

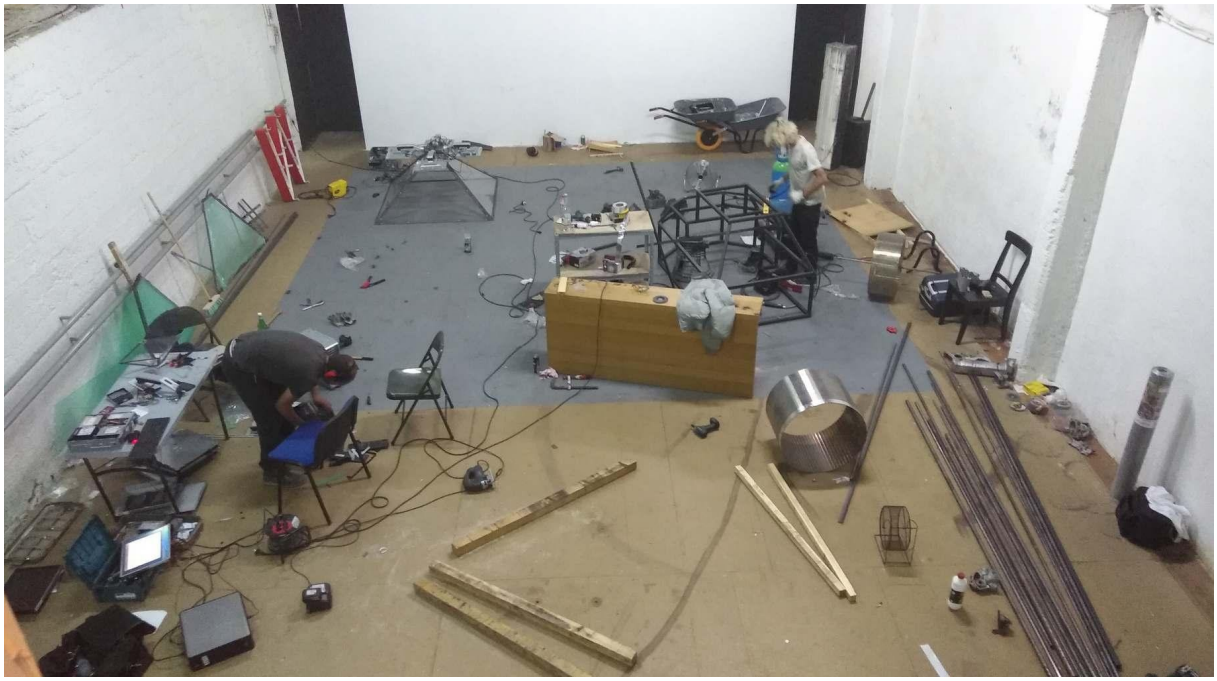
Chacun vaque à ses occupations et obligation durant la période estivale, tandis qu'Élisa aboutit la rédaction de son mémoire qui porte à la fois sur son expérience de coordinatrice dans le lieu, et sur Mélofé. Aucun bâtiment n'est identifié et le temps presse. Un évènement particulier attend le collectif à la rentrée : une association de mécène montpelliéraine a invité le collectif en résidence pour une durée de trois semaines, se clôturant par une exposition dans une galerie réputée en centre ville. Les modalités d'hébergement et d'organisation de l'atelier sur place sont discutées par les fondateurs. Trois personnes extérieures sont invitées à rejoindre le groupe : Élisa, Marlène, et l'autrice. Charly, Alexandre, Mickaël, Simon, Luc, Gabriel, Raphaël, Maxime sont du voyage. L'atelier partagé est une sorte de halle dans laquelle chacun organise dans un coin sa production. L'idée d'une production collective a été annoncée par le collectif, mais sa mise en œuvre est délicate. La proposition de Mickaël, formulée durant l'été via un mail aux participant·e·s de partager des idées et de références en amont, est restée lettre morte. Les échanges autour de la création s'amorcent réellement une fois sur place, et des collaborations particulières se forgent entre certains. Mickaël construit une colonne métallique à partir d'extincteurs, qui sera rempli par Luc d'une pâte à chichi cuit dans une brouette transformée pour l'occasion en simili-friteuse. L'empiècement qui donne sa forme aux chichis imite la vue en plan (du dessus) du bâtiment de Bagnolet. Simon présente les résultats de cristallisation de l'acide tartrique des vins de la région. À partir du même acide est fabriquée l'encre utilisée par Gabriel qui peint le plafond de la galerie de fleurs médicinales récoltées à Bagnolet, et qui sont propres à soigner les maladies pulmonaires. Nous l'aidons à ramasser des feuilles de palmiers élaguées à partir desquelles il fabrique le papier imprimé de la même encre qui enroulera les chichis au moment du service. Élisa et Marlène travaillent un texte inscrit sur un mur de la galerie. Marlène propose, en écho à l'archivage sonore qu'elle a entrepris à Bagnolet, une pièce sonore qui diffuse dans une armoire frigorifique le texte lu de François Rabelais, Paroles gelées. Hugues rejoint le groupe et propose, en tant que graphiste, un support éditorial spécifique qui reprend la charte graphique du projet développé à Bagnolet. Alexandre et Raphaël présentent les premiers résultats des portraits scannés en 3D de quelques résident·e·s du Wonder, et Charly une cage hébergeant des rats qui, lorsqu'ils s'élancent sur la roue à leur disposition, enclenchent un mécanisme d'arrosage d'une plante située à l'autre bout de la pièce. Maxime présente une performance BDSM durant laquelle son soumis, caché dans une bâche noire, se transforme en sculpture lorsqu'il s'aspire l'air de ce *vacuum bed* improvisé. La vidéo d'Antoine expliquant le fonctionnement du parking en jardin d'acclimatation est diffusée, en boucle et audible par un casque, sur un petit écran accroché au mur. Toutes les pièces sont réunies par le titre de l'exposition, « Téquaté LO Niktété », décidée collectivement à partir d'un jeu de langage et de lettres.

L'organisation spatiale de la production témoigne de la délicate association des pratiques de chacun, en particulier dans un espace restreint. La répartition des espaces disciplinaires en témoigne : la soudure et le métal occupe une partie conséquente au rez-de-chaussée qui se

transforme en atelier métal, tandis que la petite pièce du premier étage accueille les formes plus fragiles en particulier la fabrication (humide) du papier à chichi, la fabrication d'une création sonore et d'un système d'enceintes dont les membranes, mises à nues, doivent diffuser dans un frigo, en références aux *Paroles gelées* (Rabelais, 1552). Le travail d'écriture d'Elisa est, lui, plus vagabond.







Laura Aufrère CC BY-NC-ND Les espaces de travail se répartissent en fonction de leur compatibilité, et les artistes improvise avec l'espace pour reconstituer des espaces de travail.

Les contrastes entre les pratiques sont accentués par la proximité : le bruit, la chaleur et la poussière des soudures et de la manipulation du métal semblent difficilement compatibles, au quotidien, avec la manipulation délicate d'un papier en cours de composition, plus encore d'une pratique de création sonore, qui sont installés dans la mezzanine fermée. L'écart avec les conditions de travail disponibles au Wonder fait rejaillir l'importance de la répartition en ateliers spécialisés à Bagnolet. L'aménagement accéléré de l'espace de production à Montpellier témoigne de l'expérience pratique des artistes qui se répartissent en suivant la cohérence des disciplines présentes. Chacun s'accommode au mieux.

Les pratiques et les œuvres s'entremêlent toutefois, et la mise en récit de l'exposition achève de donner une unité à l'ensemble, sans qu'une synthèse ne soit imprimée sur l'ensemble. Certaines frustrations apparaissent plutôt dans les modalités de collaboration artistique : les créations collectives et reliées obligent chacun à trouver des modes de coopération artistique qui empiètent le moins possible sur les gestes des autres. Il s'agit également d'assumer, dans une exposition collective où les pièces ne sont pas explicitement signées, une association avec des esthétiques et des formes éloignées de son travail. Mickaël en tire un apprentissage quant à l'enjeu d'établir le périmètre de création de chacun :

> « Ici ce qui nous relie, c'est le lieu, tu vois, c'est ce qui fait un. Mais quand on va à l'extérieur, on ne fait pas un, parce qu'on a chacun notre pratique. Donc on doit trouver un terrain d'entente qui va faire un. Je pense que quand on s'est mis à 6, 5 sur l'accueil du public, et proposer de la nourriture, chacun, je veux dire c'était un prétexte pour que chacun trouve sa petite place et rajoute une composante à ce projet, à un projet global. Et j'aurais bien aimé que ce soit un projet global, et que chacun ajoute sa petite… Bien sûr chacun reste dans son domaine, et fait ce qu'il sait faire… Mais… je ne sais pas quelle forme ça pourrait prendre mais en tout cas, c'est ça qui serait le plus honnête je pense. […] Des chocs peut-être que même des chocs seraient plus intéressants, parce qu'on a souvent dit : plus vous avancez, moins on sait qui fait quoi ! » (Mickaël)

À l'occasion d'un dîner qui se « transformera » en réunion du mardi improvisée, plusieurs sujets stratégiques et délicats sont abordés. L'organisation pyramidale est remise en cause par Charly en particulier, qui souhaite que plus de diplomatie et de communication permette à tous les résident·e·s de trouver leur place et de prendre part au lieu. L'absence de Claire est soulignée. Un débat s'amorce sur la décision quant aux participations de chacun et chacune, et le fondement de cette participation justifiant la participation à la résidence de Montpellier. L'investissement actif dans l'organisation quotidienne du lieu reste un élément central à nouveau souligné. Cependant, à cet égard, des regrets sont exprimés quant à l'absence de Claire, tandis que son accueil en tant qu'habitante et membre du collectif des fondateurs est discutée et affirmée. Nicole, qui a organisé l'installation d'un bureau des commissaires d'exposition au sein du lieu, est devenue rapidement très active dans le projet qu'elle a rejoint mi 2017. Désormais présente régulièrement à la réunion du mardi, son intégration est également discutée.

L’exposition témoigne de la capacité des fondateurs à agencer les œuvres les unes avec les autres et pour constituer un récit commun qui mobilise le lieu Wonder. L’organisation collective incarne ici une matérialisation alternative du lieu hors du bâtiment duquel il émerge. Elle inclut également ses absents, avec la vidéo d’Antoine.

Le déplacement du collectif à Montpellier emporte une part du lieu et des débats qui le traversent. Le lieu se prolonge ainsi à la fois dans la gouvernance et dans les pratiques artistiques. Les difficultés à organiser une production commune éclaire la délicatesse des périmètres professionnels de chacun qui, lorsqu’ils se confondent, ouvrent à des négociations parfois difficiles.

LE CHANGEMENT DE SITE, UNE OPPORTUNITÉ DE REPENSER LES ESPACES

De retour de Montpellier, la question de la candidature à l’appel à projet pour l’occupation temporaire des usines de salaisons du Prés-Saint-Gervais reste prioritaire, compte tenu du calendrier. Par ailleurs, le collectif s’est largement étoffé : par cooptation, ont été officiellement intégré·e·s Marlène et Arthur aux gestionnaires. Deux nouvelles coordinatrices ont été embauchées, à temps partiel : Gabrielle, pour soutenir les fonctions administratives et la recherche de financements, et Jeanne en charge de la communication. Elles s’investissent immédiatement dans la recherche du nouveau bâtiment.

Le dossier a été largement rédigé pendant l’été en particulier par Élisa, et avec l’aide ponctuelle de l’autrice. Sur la base des visites, des photos et des plans vectorisés par un membre du collectif, une journée de travail avait été organisée en juin pour proposer une conception ajustée à l’architecture du lieu. La journée de travail avait été l’occasion de réunir les aspirations des membres, et les besoins du collectif.



Laura Aufrère CC BY-NC-ND. Réunion du mardi dans la cuisine, réunissant les gestionnaires et l’équipe des coordinatrices pour discuter du projet d’installation dans le bâtiment des anciennes usines de salaison.

Élisa a ensuite contacté les associations locales, tenté de saisir les envies et les possibilités de partenariats. La concurrence est rude cependant : nous avons appris depuis juin qu'un autre collectif concourt à l'obtention du bâtiment. Ce dernier est un acteur reconnu de l'occupation temporaire pluridisciplinaire qui a fait sa réputation comme organisateur de soirée conviviales, et comme gestionnaire d'espaces de location accueillant plus artisans, entrepreneurs et artistes. La confrontation des projets est douloureuse, alors que les modèles diffèrent, et que l'urgence est forte pour le collectif de pouvoir se reloger. Il reste désormais moins de trois mois avant la fin du bail. Les archéologues en charge des fouilles préventives ont creusé des tranchées qui éventrent tout le parking Charly, Élisa et l'autrice se rendent l'audition du jury pour une audition finale qui oppose les deux projets. Alors que Charly répète sa présentation, la séance de préparation est interrompue par l'intervention d'un tractopelle qui arrache l'arbre à l'entrée du bâtiment. Celui-ci vibre des coups portés au sol pour déblayer et prolonger les tranchées jusqu'à la rue.



Archive photographique de Salim Santa Lucia



Archive photographique de Salim Santa Lucia

Les travaux commencent par un arrachage du parking afin de procéder aux fouilles archéologiques préventives. Le procédé, au-delà d'être bruyant, est spectaculaire et intimidant. Le terrain vague encercle le bâtiment.

Dans cette ambiance, et après avoir investi beaucoup de temps dans la projection et la conception de cette proposition, la tension est palpable. Il semble qu'un accord politique plus ancien donne la faveur à l'autre projet. Quelques jours après l'audition, cette mauvaise nouvelle se confirme. La recherche de bâtiment reprend de plus belle. Les rendez-vous se multiplient, notamment avec les élus Culture de la mairie de Paris. Tous les réseaux des résident·e·s sont activés et une tribune, rédigée collectivement, est publiée dans Libération pour alerter sur la précarité des lieux d'occupation temporaire.

> « C'est la diversité de nos projets artistiques indépendants, les coopérations que l'on invente sur les territoires, et entre nous, qui font la richesse des *artist-run space*s. Pour la conserver, la dimension immobilière reste un enjeu majeur. Il en va de notre capacité à trouver des espaces, fussent-ils « temporaires », qui nous donnent les moyens de travailler. Lorsque nous investissons un nouveau lieu, nous en assumons tous les travaux de réhabilitation. C'est un travail considérable, qui a un coût financier non négligeable, pourtant complètement invisibilisé dans les modèles de partenariat qui nous sont proposés aujourd'hui. Nous avons besoin de la coopération des collectivités territoriales et des propriétaires privés pour nous laisser une réelle marge d'auto-organisation, et sur un temps suffisamment long pour nous permettre de nous installer pour travailler, sans épuiser les équipes et les rendre exsangues financièrement. Les lieux dans lesquels s'implantent nos projets sont une force motrice pour développer de nouveaux moyens et usages. Il faut du temps pour que les outils que nous produisons puissent se déployer sur un territoire et entretenir une conversation durable avec les commerçants, les entreprises locales et les habitants. » (extrait de la tribune « Friches artistiques : Marge ou crève » – Libération, 2018/10/10)
> URL : https://www.liberation.fr/debats/2018/10/10/friches-artistiques-marge-ou-creve_1684419/

L'opérateur immobilier Bouygues propose finalement un nouveau bâtiment au collectif. Son architecture et sa géographie s'inscrivent en rupture totale avec celui de Bagnolet. Situé à l'opposé de Paris, au pied de la Défense à Nanterre, entre les Tours Nuages et la tour du siège social de la Société Générale, ce bâtiment est plus bas (1 seule étage) mais plus vaste : 2 300 m². De longues semaines de négociation, alimentées de quelques visites sur place, amorcent la migration de la communauté vers ce nouveau site. Une nouvelle réunion générale est organisée avec les résident·e·s, ouvrant les discussions sur son aménagement. Chacun est sondé pour connaître leur envie et leur capacité à suivre le projet loin de son territoire d'origine, le Nord-Est parisien.

Il apparaît pour tout·e·s que le nouveau site ouvre pour l'organisation l'opportunité d'une spatialisation qui prenne en compte les apprentissages précédents, et des aspirations en présence. La conception de cette spatialisation soulève donc de l'enthousiasme.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Sur le tableau disposé dans la cuisine, on peut lire la liste des sujets à discuter dans la perspective d'une nouvelle installation (une liste qui intègre quelques touches d'humour).

L'architecture du nouveau site se prête à l'idée d'une meilleure circulation de l'information avec sa forme circulaire, organisée autour d'une cours centrale au 1er étage, et des pièces vitrées qui donne sur le couloir de circulation. Une évaluation des besoins en espace (en m²) par Pôle est effectué, ainsi qu'un bilan de l'état administratif et financier de l'association qui doit assumer la charge d'un déménagement de grande ampleur. La somme des évènements organisés et du public accueilli est également dressée.

> **Extraits du compte rendu de réunion**
> Récap de l'année : 18 événements organisés dont 5 grands opéras collectifs, accueillis plus de 4000 personnes cette année sans compter les nombreux artistes résidents et invités de passage…
> En tout le Liebert aura accueilli presque 10 000 personnes dans ses murs

Issues de ces discussions, nombres d'idées nouvelles émergent en matière d'organisation et d'activité. La conception prend en compte l'idée d'une ouverture au territoire qui se matérialiserait par des partenariats locaux avec les différentes associations identifiées. :

- « Engager des dynamiques collectives / respirer » : l'ouverture sur le quartier et des partenariats locaux avec les associations, le théâtre, l'université sont envisagés
- l'idée d'un espace polyvalent, notamment à disposition des artistes en résidence

Cette fin de chapitre est ainsi marquée par un dialogue renouvelé et une dynamique d'ouverture du groupe gestionnaire envers les résident·e·s. Des nouvelles personnes se portent volontaires pour être référentes de pôle dans le nouveau lieu.

> « Mais je pense que les choses avaient démarré aussi avant que j'en parle [à l'assemblée de juin]. Je ne pense pas être la seule à en parler. Quand même, les gens sont à l'écoute. Ce n'est vraiment pas… Je trouve que les gens du bureau, par exemple, Gabrielle, Jeanne, Élisa sont super à l'écoute. On en a aussi parlé ensemble. […] Les choses sont arrivées avant même que j'en parle pendant cette réunion. Je trouve que même dans l'organisation du futur bâtiment, il y a plus d'horizontalité. C'est parce qu'il y a aussi moins d'étages, donc je pense que ça aide. C'est une structure spatiale qui fait que les choses vont être repensées. » (Sophie)

> « Je pense que c'est exactement la même question que la structure rigide et la non-structure. Il faut une structure, mais il faut que ce soit suffisamment malléable pour que les gens s'y sentent bien et que les gens acceptent aussi la différence entre un tel qui va avoir un atelier fermé et un tel qui va être au sein de l'espace commun, que tout le monde se sentent bien, qu'il n'y ait pas un mec qui se retrouve dans l'espace commun alors qu'il voulait un espace personnel et qui du coup, se sente lésé. Ça, ça passe par la communication. C'est essentiel et du coup, il faut une structure, c'est pour ça que je me propose référent, parce que je ne suis pas hyper bon en communication, mais je peux entendre les besoins de chacun, essayer de trouver des consensus et du coup de niveler pour que derrière on puisse vraiment ouvrir sur les gens, pour la productivité, que les gens puissent produire sans avoir de nouvelle barrière de logistique. » (Thibault)

De nombreux ajustements sont régulièrement nécessaires pour que la diversité des pratiques et des circulations dans le bâtiment co-existent sans gêne. Dans cette perspective, la cuisine collective de Montpellier a été le théâtre d'un débat portant sur l'ajustement de la gestion des studios son installés au sous-sol. La bonne gestion de l'alarme interdit la circulation du rez-de-chaussée au sous-sol. Hors, les musiciens travaillent souvent de nuit, et sont amenés à dormir sur place après une longue session de travail nocturne. Le débat s'engage sur la possibilité de déroger à l'usage des ateliers pour des activités domestiques autre que la restauration ponctuelle. « Dormir sur place » est associé à une pratique domestique déviante vis-à-vis de la règle par certains, tandis que d'autre, et en particulier Maxime, référent des studios son, comprenne cette pratique ponctuelle comme une particularité professionnelle. Charly rappelle ainsi « *le principe c'est qu'on peut pas non plus mettre des règles qui nous ne nous conviendraient pas non plus* ». Élisa souligne « *Le problème c'est que l'alarme elle fonctionne pour deux espaces qui ont deux fonctionnements complètement différents : l'un qui est diurne et l'autre qui est nocturne. Et il faut trouver un ajustement pour que ça fonctionne pour chacun de ces deux espaces* ». Une circulation alternative est décidée, permettant d'accéder aux studios son la nuit dans déclencher l'alarme de l'atelier bois métal.

La création d'un espace isolé et dédié et à la peinture et la résine, qui dégagent des vapeurs nocives et entêtantes capables d'embaumer tous les étages du bâtiment, relève des mêmes considérations.

Parmi ces nombreux ajustements, la cuisine reste un espace de désaccord et de mécontentement relativement continu. La particularité de la cuisine collective est qu'elle réunit deux pratiques : la pratique domestique et quotidienne des habitants et des résident·e·s d'une part, et la pratique professionnelle de Luc d'autre part. Ce dernier avait organisé, la première année à Bagnolet, un projet de « Cuisine Sauvage », dans le prolongement des premières expérimentations culinaires de Saint-Ouen. L'espace était privatisé et les repas expérimentaux de Luc était proposé pour un prix moyen de 25 euros. Également en charge du studio de tatouage, Luc est le seul à pratiquer des activités marchandes au sein du lieu, son atelier de tatouage comme la cuisine étant le support direct des ventes. Un premier désaccord naît de cette organisation : la conduite de ses activités marchandes sont considérées par certains gestionnaires comme décalées par rapport au projet. Pour autant, souligne Luc, c'est bien là le modèle économique adapté à ses productions. La difficulté de situer un espace de vente en direct au sein du lieu distingue des rapports entre professions et échanges marchands en décalage suivant les disciplines artistiques considérée d'une part. D'autre part, la relégation des activités marchandes, pour l'essentiel, à l'extérieur du lieu apparaît comme le gage d'une certaine intégrité. La notion renvoi à l'éthique professionnelle artistique qui, dans le récit du lieu, trouve son centre de gravité dans les démarches expérimentales. Les rapports établis entre pairs président à l'évaluation de cette recherche, qui est tenu hors des échanges marchands à l'exception des visites ponctuelles de collectionneurs.

Lors d'un entretien avec Elisa et l'autrice, nous tâchons collectivement d'éclairer les enjeux qui sont propres à sa pratique et qui sous-tendent les problématiques liées à l'usage de la cuisine. Luc insiste sur le fait qu'à l'inverse des autres pratiques, la cuisine est purement éphémère. Si mêmes les performeurs ont la possibilité de fixer leur création sur un support d'enregistrement, ses créations culinaires seront – au mieux – illustrées par une photographie, sans relief par rapport à l'expérience du goût. La pratique du tatouage, dont il souligne qu'elle constitue avant tout son gagne-pain, est tolérée comme une activité marchande créative – certain considérant qu'il s'agit d'un art, d'autres d'un artisanat. La pratique culinaire expérimentale de Luc est en revanche considérée comme pouvant être mise au service du collectif lors de l'organisation d'évènement, au même titre que les autres artistes qui produisent en général une œuvre unique pour chaque Opéra. Cette prise en considération de la pratique culinaire comme un geste artistique est bienvenue pour Luc, pour qui l'expérimentation entre en cohérence avec le récit du Wonder :

> « je suis content que ça prenne plus d'importance et justement que ce soit plus pris en considération aux yeux des gens avec qui je vis. Forcément c'est plus agréable pour moi, c'est plus agréable que d'avoir l'impression d'être un larbin, d'être là mémère qui fait la popotte, chez certaines personnes. Ça met en valeur et ça justifie aussi un peu… C'est nouveau, et je pense que c'est un point fort de cette année. Et ça a ouvert un peu les yeux sur les possibilités de création, et surtout, je pense qu'ils ne savent pas encore vraiment. […] parce que dans la cuisine, c'est énormément d'expérimentation, je pense plus qu'avec énormément d'autres choses parce que ce sont des produits versatiles. Un sac de ciment ça reste un sac de ciment. Une salade ça a mille versions, entre le moment ou c'est une graine, le moment où ça pousse, où tu utilises les racines, les feuilles. Tu as plus de choix… Donc c'est tout le temps du travail sur l'expérimentation […]. »

S’ajoute le partage de cet espace à usage professionnel avec l’espace domestique de restauration de toute la communauté. L’entretien de l’espace pour établir un minimum d’hygiène est défaillant. Des ajustements matériels ont été pensés au fil de l’eau : des rangements pour la vaisselle, un filtre visant à éviter que l’évier ne se bouche (la chasse au café versé dans l’évier est une petite musique), du mobilier permettant d’adapter la taille des usagers les grands éviers (en l’espèce un tabouret qui permet aux moins grand.e.s de plonger ses bras pour faire la vaisselle). Mais les standards du quotidien, qui sont déjà peu satisfaisants pour les résident·e·s en général, ont trop éloignés des standards professionnels pour espérer les rapprocher.

> « non mais tous les jours il y a 150 mecs qui fument une clope sans vider les cendriers, tous les jours, tous les jours.[…] C’est genre constamment prendre une éponge et nettoyer. Genre les gens en fait, c’est un travail de longue haleine, en fait je pense que c’est basé sur l’éducation et je pense que là pour le coup à 60 on n’y arrivera jamais. […] Parce que c’est la confusion entre l’espace de tous les jours, où on a 50 personnes qui fument des clopes par jour, où les gens qui mettent le café dans l’évier enfin tous les problèmes récurrents de la vie en communauté, et qui soit l’espace de création. C’est un peu problématique le fait de ne pas pouvoir dissocier l’un de l’autre à aucun moment ; parce qu’il n’y a pas d’autre endroit pour faire un bouffer quand même, à part si tu fais des barbecues. » (Luc)

La perspective d’un nouveau bâtiment permet d’envisager la construction de deux espaces distincts. Cette solution de distinction matérielle et spatiale est élaborée par Luc, qui en pointe les forces et les faiblesses :

> « si tu as un pôle de production, c’est-à-dire que tu as un laboratoire de cuisine, ça n’a pas besoin forcément d’être très grand, c’est pas gigantesque. C’est un endroit pour travailler. Mais si tu ne peux pas genre faire goûter tes produits, déguster tes produits où vendre tes produits, ça ne sert à rien c’est juste de l’expérimentation. […] Ce qu’on appelle un laboratoire de cuisine en général c’est l’espace dans lequel les gens font la préparation, l’élaboration, la fabrication des tests, mais forcément le rendu final c’est d’aller bouffer. C’est pas fait pour le sport, les mecs ne vont pas louer un espace pour se faire chier à travailler dans une cuisine toute la journée pour au final jeter tout ça. […] C’est vrai que si on commence à séparer la cuisine en deux il y aura forcément un problème parce qu’il y aura forcément un manque d’outillage. Ensuite il y a pas mal de trucs qui m’appartiennent. Il y a déjà pas mal de machines dans lesquelles j’ai investi cette année, que j’ai achetées, et après il y a aussi énormément de matériel qui appartient à la cuisine parce qu’elles appartiennent à la communauté et qu’elles sont utiles tous les jours. […] Par exemple si le laboratoire sert à fabriquer les aliments pour de l’événementiel, qu’on commence à développer et qu’on utilise pour les expositions, les événements, pour n’importe quoi, dans tous les cas on aura besoin de matos.[…] Regarde là, il y a l’idée d’acheter un pétrin, parce que je galère : en fait on n’est pas essentiel parce qu’en fait tu peux tout faire à la main. C’est juste que quand tu dois éplucher 250 carottes c’est pas la même chose quand tu le fais directement avec un économe ou un couteau, ou avec un grattoir, ou avec ce qui

> doit couper 250 carottes. Si tu fais avec une râpe à légumes ou si tu le fais à la main. C'est encore la différence. Si tu n'as qu'une casserole de 2 litres pour faire du riz pour 200 personnes, t'es dans la merde.[…] En fait c'est les mêmes besoins mais ce ne sont pas les mêmes machines. Après un four c'est un four. [on commente je ne sais qui que l'on voit passer, qui part, sans bagages]. Je pense que cette partie-là ça n'est pas trop difficile à mettre en place. C'est plutôt le système économique où on a vraiment des soucis. Sur l'élaboration d'un système économique qui mette tout le monde d'accord, et qui soit fonctionnel pour moi comme pour les autres. » (Luc)

La possibilité d'accroître la spécialisation et la standardisation professionnelle de l'espace de la cuisine trouble les règles d'usage qui réunissent les pratiques artistiques plus traditionnelles dans le lieu. En se situant de plain-pied dans une démarche d'expérimentation, mais à la frontière d'une définition traditionnelle ou académique de l'œuvre, et à cheval d'une pratique domestique quotidienne, les questions soulevées par la Cuisine Sauvage éclaire en négatif l'importance d'un consensus autour de standards professionnels pour une organisation collective des ateliers de travail. Luc décline la possibilité de rester référent de la cuisine collective, soulignant le supplice de tantale qu'un telle tache représente. Pourtant, ce rôle se prolongera bien au-delà du site de Bagnolet. Le fonctionnement consistant à partager les ressources et outils communs se prolonge également : l'huile, le poivre, le sel et le sucre notamment, ainsi que les *rice cooker* (qui connaissent une vie courte dans l'espace collectif) et autres ustensiles sont mis à disposition par Luc, l'association remboursant les factures des diverses courses collectives. Si la mise en place d'un laboratoire de cuisine n'est pas acquise dans la conception du nouveau site, la réfection du mobilier pour améliorer l'organisation collective de cet espace sensible aux usages salissant est engagée. L'installation d'un lave-vaisselle professionnel et d'une plonge sont anticipés.

Dans une logique similaire, Arthur fait un travail précis de recension des besoins en organisation spatiale, en aménagement et en matériel du pôle bois – métal. Sa situation au rez-de-chaussez et intégrant le quai de déchargement souvent ouvert à la fois sur le parking et sur l'entrée du bâtiment en a fait un lieu de passage. Ces interruptions, mêmes lorsqu'elles sont conviviales, troublent les travaux des résident·e·s. D'autre part, des emprunts pas toujours rendus ni rangés sont prélevés par des résident·e·s, en catimini, pour opérer de menu travaux : les tourets, marteaux, etc. disparaissent. Arthur propose l'organisation d'une régie sous clef qui oblige chacun à se signaler en cas d'emprunt du matériel. L'utilisation des machines doit également être soumise à la supervision, l'accompagnement et la formation d'Arthur. Leur utilisation intempestive par des novices implique régulièrement du bris de matériel, et les machines, qui sont l'investissement collectif principal du projet, se trouvent endommagées. Enfin, Arthur propose la scission du pôle bois et du pôle métal. En tant que menuisier, il se propose d'être référent du premier, Mickaël[99] pour des raisons de formation évidente, pourrait ainsi se concentrer sur l'organisation du second.

Gabriel pour sa part souhaite prendre des distances avec l'organisation des pôles et ne plus être référent du pôle sérigraphie. Sa pratique a en effet évolué de l'édition vers le tatouage, notamment, et la musique. Il ne pratique pas au sein du pôle, ce qui rend pénible pour lui la

99 Qui pour rappelle à été formé aux Compagnons de France au maniement du métal.

gestion quotidienne, l'accès aux informations échangées et la compréhension des besoins des résident·e·s. Lors d'une réunion du mardi abordant cette question, l'importance de la concordance des pratiques artistiques des coordinateurs avec l'espace est soulignée comme un élément stratégique pour l'organisation. L'absence d'Antoine continue également de se faire ressentir. Les trajectoires des différents artistes modifient de façon palpable le lieu, et c'est précisément cette multiplicité changeante, et la diversité des parcours professionnels, qu'il peut être difficile d'embrasser dans l'accueil et la coordination d'un espace disciplinaire :

> « pour le coup moi en sérigraphie après que Katia soit partie, c'était un peu dur parce qu'en fait, il y avait trop de personnes à gérer et trop de gens qui font des trucs différents. Et du coup il y avait un peu le truc,[…] il manque : deux personnes il manque Antoine et Aurélien. Donc Aurélien c'est parce qu'il a fait son choix, et puis il n'était pas trop là, et Antoine c'est comme ça. Mais du coup ça fait vraiment un espèce de vide aussi. Dans le poids du travail qui nous est imparti aux gens de l'asso – en fait vous êtes tous – enfin Michaël, Raphaël, Charly, Alexandre et Arthur, ils sont en bas. Donc ça fait une grosse base en bas et les autres étages ça manque un peu. Du coup moi pour la sérigraphie je ne peux pas tout gérer si je pars une semaine je reviens, je ne vois pas ce qui a été fait. Il y a des gens aussi dans l'atelier de sérigraphie, c'est un peu comme en bois métal, c'est compliqué. Il y a des gens qui font une pratique vraiment artisanale, d'autres qui font d'autres pratiques, il n'y a pas de sérigraphe pur comme Katia l'était. Du coup c'est vraiment : il y a à l'atelier ouvert et en plus il y a le truc de sérigraphie. Du coup les gens l'utilisent un peu comme ça, mais au final c'est un peu comme disait Arthur pour le bois : tout le monde te dis 'ouais je sais m'en servir je sais faire'. Tous les écrans [de dégravage] sont pétés quasiment. Et moi je ne peux pas assumer le truc d'être là tous les soirs pour regarder si les gens ont bien dégravé et le truc par rapport au matos commun ou par rapport au matos personnel. » (Gabriel)

De plus, l'échelle spatiale du lieu est réévaluée dans la perspective de perdre les espaces extérieurs que sont le parking et la grande halle. Cela constitue une transformation importante de l'organisation au regard des pratiques qu'autorise ou non l'infrastructure. Parce que l'occupation temporaire situe le collectif dans des bâtiments voués à la destruction, l'expérimentation plastique y compris potentiellement dommageable pour le bâtiment n'est pas exclue. Le parking a été considéré comme une zone de « crash test », comme le décrit Raphaël, qui fait de l'infrastructure un espace dans lequel tous les coups sont permis dans la recherche de nouvelles formes. Les voisins sont lointains. À l'inverse, le nouveau bâtiment se situe à proximité de grands ensembles d'habitat mais aussi de la dalle animée de la Défense. Cette modification de l'environnement immédiat de l'infrastructure implique l'obligation d'une prise en compte des nuisances potentielles de ces expérimentations : les débordements sonores ou olfactifs hors de l'espace du bâtiment devront être reconsidérés dans un cadre plus contraint.

L'expérience de la galerie d'exposition sous forme de *white-cube* est évoquée. La perspective d'organiser un espace d'exposition apparaît évident à tout·e·s, le moment de la conception ouvre des conversations qui cherchent déjà à inventer, dans le prochain bâtiment, des formes

d'exposition décalées par rapport à l'espace aseptisé et discipliné du *white-cube*. En tant qu'*artist-run space*, cette approche spatiale est propice à produire la brèche évoquée par Nairne (1996) dans le rapport disciplinaire à la profession. La présence d'un espace imitant le white-cube au sein du lieu Wonder comprend une part de paradoxe autant qu'elle participe à l'exploration d'une brèche possible. Ce dont témoigne une conversation entre Elisa et Mickaël dans la galerie, à l'occasion de l'installation d'une exposition de ce dernier :

> Mickaël : « On se retrouve avec quelque chose… Moi par exemple je voulais un peu m'extraire de la galerie parce que c'est le lieu qui permettait ça et c'est surtout ça fait sens avec ce que l'on développe. Et ça a été compliqué. En fait schéma de galerie, exposer son travail dans une galerie, comme tous les commissaires – beaucoup de commissaires le font – et si justement en tout cas dans notre discipline on va un peu au-delà des choses que l'on voit, des choses établies dans le rôle d'un commissaire, comme nous on a des rôles d'artiste, de sculpteur…
> Élisa : En fait le cube ça contredit énormément de choses qu'on fait, qu'on essaie de dire…
> Mickaël : mais on essaie de s'extraire de ça et de dépasser, de proposer quelque chose, enfin ça se fait aussi naturellement mais de proposer quelque chose de différent. Je pense que le boulot du commissaire – enfin le bureau des commissaires qui existe ici devrait avoir ce rôle là aussi tu vois. C'est une petite porte, une petite brèche ouverte, la radio, une émission de radio qui correspond à une exposition, qui vient se greffer dessus, mais il devrait y avoir beaucoup plus de propositions comme ça qui viennent bouleverser en fait le rôle habituel du commissaire.
> Élisa : ouais, parce que [X] c'était ça quoi, c'était trop bien, les échanges ils étaient ouf, elle a ramené énormément de monde, enfin tu vois c'était génial, mais en fait, finalement il n'y a rien qui a été bouleversé dans la lecture.
> Mickaël : c'était l'autre côté de la barrière.
> Élisa : voilà, c'est étonnant. Et à la fois nous ça nous rassure, et ça nous a apporté plein de trucs. Donc il y a une sorte d'interdépendance, un peu bizarre. […] Ce qui nous ramène un peu point et *X* je trouve que bizarrement, elle joue de ça mais tout en étant toujours ailleurs.
> Mickaël : c'est peut-être une des solutions pour bousculer, sans venir, sans remettre en question le travail du commissaire comme ça de but en blanc, mais induire la bousculade, essayer de ne pas mettre à disposition de la galerie en fait.

L'articulation entre les fonctions de production et d'exposition au sein d'un même lieu touche à l'articulation de fonctions professionnelles qui sont réparties en métiers au sein d'une même infrastructure. Les Opéras organisent l'espace d'exposition hors des formats spacio-temporels standardisés, en proposant un format inédit participant au récit du lieu. La recherche, plus modeste du point de vue de la taille de l'évènement, de format d'exposition individuelle hors du *white-cube* reste une gageure, que le lieu permet d'explorer, y compris en mobilisant la pluridisciplinarité des pratiques artistiques d'autres résident·e·s.

Cela fait également écho à la structuration de la communication, notamment à travers l'embauche à temps partiel de Jeanne. L'envoie d'une lettre d'information régulière qui

rassemble les informations concernant l'actualité de tous les résident·e·s contribue à valoriser la diversité des pratiques du lieu. Une curation de compte Instagram est également assurée : l'enjeu est la mise en équilibre des contenus produits par les différents artistes et leurs espaces. Pour exemple, le studio de tatouage a une forte présence sur le réseau via de nombreux postes. D'autres artistes sont beaucoup plus discrets et communiquent peu, par des moyens matériels très contrastés. Pour exemple, Mickaël fait régulièrement les frais de railleries affectueuses pour avoir produit des cartes de visite en métal, qui témoignent de son savoir faire.

Dans une perspective proche, le Wonder a intégré le réseau de lieu nord-est-parisiens *Soleil Nord-Est.* Ces lieux se rassemblent au sein d'un réseau pour organiser un festival qui scande une programmation de concert, expositions et rencontre, élaborée collectivement qui passe de lieu en lieu. Le réseau participe ainsi à la formalisation d'une scène artistique locale coordonnée par des lieux qui pour nombre d'entre eux se reconnaissent comme des *artist-run spaces* ou des lieux intermédiaires et indépendants.

Un dernier Opéra est organisé avant le départ, l'Opéra d'hiver, le 1er décembre 2018. Installé dans la grande halle qui reste la seule accessible au public, l'évènement permet de célébrer la vie du lieu. À la suite de l'organisation de l'assemblée en juin, il a été décidé d'associer la communauté dans son ensemble. Une soirée a réuni une vingtaine de résident·e·s dans la salle à manger. Des pistes de travail ont été évoquées et débattues. L'Opéra d'hiver marque une participation plus collective aux évènements du lieu et une ouverture de leur commissariat d'exposition à une réflexion partagée pour la formulation d'une proposition plus collective, ouverte aux résident·e·s qui souhaitent y participer. Il s'inscrit en héritage des apprentissages de Mélofé, mais aussi dans le prolongement de la réunion générale tenue avant l'été. L'organisation progresse vers l'affirmation d'une gestion « en commun ».



Laura Aufrère CC BY-NC-ND. Sur le tableau d'affichage posé dans la cuisine, la répartition des taches suivant un calendrier précis invite les résident·e·s à s'investir dans l'organisation de l'Opéra d'Hiver.

Une tension surgit toutefois dans cette forme organisationnelle. Certains gestionnaires se défient du formalisme auquel l'organisation collective oblige. Lors de la réunion de préparation réunissant tous les résident·e·s, la recherche d'un récit commun est perçue par certains comme une fermeture des possibles que chacun pourrait souhaiter présenter, hors d'une thématique donnée. Cela fait écho à la crainte d'une certaine bureaucratisation des procédures de décision et d'organisation est exprimée parfois, en lien avec la perspective d'une gouvernance élargie.

L'organisation collective est perçue en quelque sorte comme une forme disciplinaire qui pourrait fermer les possibles rencontres entre des productions qui n'ont pas été conçues dans un même cadre thématique. Claire, par exemple, souligne l'importance de ne pas fermer le récit collectif dans une logique d'harmonisation qui empêche précisément la rencontre. Le hasard de l'espace est convoqué comme un élément organisant des expositions. Il participe d'une dynamique du lieu et de l'organisation collective d'évènement.

L'Opéra sera un succès retentissant, mêlant une diversité d'œuvres et de performance, le tout rythmé par l'intervention d'un chanteur d'Opéra queer chantant pour les dernières louanges du lieu.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le chant d'Opéra pour le dernier Opéra du Wonder/Liebert illustre la célébration d'une forme d'exposition performance qui a fait la réputation du lieu.

Les formes des Opéras sont ainsi évoquées comme des « unités sans synthèse » dans l'article des journalistes qui ont suivi le lieu avec une attention particulière, et les Opéras en particulier :

> « À rebours des formats attendus – innombrables expositions collectives aux thématiques prétextes et pauvres ; transes techno sans surprises des hangars périphériques – ces "Opéras" nous paraissent une manifestation qui, si l'on ne saura dire qu'elle est complètement neuve, semble opérer une synthèse autant qu'un dépassement des formes et aspirations de l'actuelle scène parisienne. Celle qui s'est construite dans l'hybridation et la liberté des espaces excentriques. Leur précarité aussi. […]
> Ils nous confrontent, en creux, au relatif essoufflement des formes de l'exposition d'art contemporain, dans la mesure où celle-ci peine aujourd'hui à prendre en compte pleinement le spectateur et sa réception de l'œuvre. En faisant œuvre commune, les artistes du Wonder/Liebert sont parvenus à y faire adhérer bien davantage que leurs seuls résidents. […]
> Comme un pyromane allumant mille mèches aux quatre coins de la forêt, les artificiers du Wonder déclenchent, du parking à la grande halle, des scénettes dont le signalement aimante la curiosité, suscitent de belles vagues de foule. En creux

> de ces mouvements, le spectateur reste libre de regarder autant que de ne pas voir. […]
> Il passe outre – involontairement ou non – un certain nombre d'événements et, en fonction de l'humeur du soir, de l'heure de son arrivée, des rencontres qu'il fera… Il choisit, parmi la somme de combinaisons possibles, l'agencement singulier de sa déambulation.[…] Il ne s'agit plus en effet d'une expérience de réception, et la tonalité passive qu'elle induit, mais d'une expérience de conjonction : son rôle désormais sous la grande halle du Wonder est de joindre, conjuguer l'existant, organiser les échos, réunir les motifs en chef d'orchestre d'une cacophonie par tous ordonnée.[…]
> À Bagnolet en ce 1er décembre, lorsque le regard balaye depuis la grande halle l'étendue accidentée d'un parking déjà avalé par les pelleteuses, décor de ruines, no man's land ou champ de bataille à l'agonie, il est possible que l'on sente poindre cette force occulte et indéterminée, ce quelque chose de l'ordre de l'intuition qu'il s'est joué, dans ce jardin d'acclimatation au lac de bitume noire, un salvateur renouveau des formes, un frisson qui laisse entre-apercevoir pour la création contemporaine des potentiels à faire advenir – du moins le pressentiment d'une poétique en devenir. » (Idelon, A., & Belfond, S. (2019/03/11). De quoi le Liebert fut-il le nom ? Rétrospective en cinq opéras. *Manifesto XXI)*

Le Wonder/Liebert s'est fait une place sur la scène parisienne. Les propositions de formes nouvelles présentées dans les Opéras trouvent un public et les parcours des artistes évoluent positivement au sein du lieu dans l'ensemble. La mise en récit du lieu intègre la flexibilité interprétative de l'espace liée aux parcours professionnels individuels : les résident·e·s sont invité·e·s à proposer une interprétation originale de l'espace comme matière à expérimentation. L'organisation évolue dans le sens d'un partage plus collectif des fonctions gestionnaire.

En janvier, une réunion générale est organisée pour annoncer le déménagement, présenter le nouveau bâtiment et l'aménagement de l'espace qui a été travaillé par l'équipe des gestionnaires. La soirée est conviviale et constitue un temps collectif fort avant que le Wonder/Liebert ne disparaisse définitivement.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La réunion est dédiée à l'organisation du déménagement et réuni tout·e·s les résident·e·s qui souhaitent et peuvent s'investir dans le déménagement du lieu et sa nouvelle installation.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Présentation du bâtiment et de son implantation dans la ville.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les espaces sont exposés et leur répartition en pôle d'activité partagé et discuté avec les résident·e·s.

Synthèse du Wonder/Liebert

Période de gestation / conception hétérogène de l'espace	Mise en mise en récit de l'espace (« boite noire »)	Flexibilité interprétative de l'espace et diversité de pratiques	Organisation collective du lieu / *commoning*
> Réhabilitation (3 mois) > Aménagement des ateliers collectifs & individuels ; espaces communs & chambres (habitat) : – Studios son & stockage (sous-sol) – Atelier bois/métal ; salle d'expo polyvalente type *white cube* (RDC) – Atelier sérigraphie ; salon de tatouage ; chambre de résidence internationale (1e) – Ateliers individuels : production audiovisuelle, peinture et bijouterie (2e) – Chambre des habitants et chambre de résidence (3e) – Cuisine collective, salle à manger et terrasse ; Radio dans la laverie (4e) > Ajouts : – Maison annexe : atelier peinture ; résidence d'écriture – Grande halle et parking : aux expositions ; stockage ; expérimentation – Espace peinture et résine dans le garage – mezzanine : espace polyvalent	> Récit dominant – Espaces de création & expérimentation pour artistes émergents. Prolonge le Wonder Saint-Ouen. Accent sur la professionnalisation, l'exigence artistique, la pluridisciplinarité – Récit mythique du jardin d'acclimatation ; créations *in situ :* performance éphémère des œuvres vouée à disparaître avec le bâtiment – Opéras : format inédit, signature du lieu, renouvelle le rapport du public à la création contemporaine ; esthétique « bagnolesque », garage, diversification avec l'évolution du commissariat – Réputation accrue dans les réseaux institutionnels, partenariats avec les grandes institutions de l'art contemporain (Palais de Tokyo, Prix Marcel Duchamp, etc.) – Fonction salariée de communication (Instagram & lettre d'information) ; valorisation du travail des résident·e·s – Importante couverture presse > Autres récits – Studio de tatouage : forte réputation et activité importante ; art appliqué moins valorisé – critique des partenariats anti-squat (promoteurs, institutions publiques)	> Affirmation du périmètre professionnel du lieu : interdiction de l'habitat à l'exception des fondateurs, artistes gestionnaires & résidences > Pratiques artistiques organisées par ateliers disciplinaires, majoritairement collectifs > Pratiques indisciplinées dans les espaces d'expérimentation (parking, halle) > Subversion des espaces via des formats d'exposition expérimentaux : aménagement d'espaces inédits – Organisation des Opéras, concerts et d'évènement intra-muros. L'accent est mis sur la forme spécifique des cinq Opéras, revendiqués comme formes alternatives à l'exposition + réalisation de vidéos diffusés en ligne qui retracent les évènements – Programmation régulière dans la galerie notamment sur proposition des commissaires résidentes – Résidence extra-muros dans le cadre de l'invitation par l'association des Mécènes du Sud.	> Gestion de l'infrastructure : collectif des fondateurs et artistes gestionnaires associées (réunion du mardi, cuisine) > Accueil des résident·e·s et coordination des pôles par les référents (gestionnaires) > Formation et échanges entre pairs : expérimentations partagées ; coopérations spontanées entre artistes. > Accueil en résidence de courte durée d'artistes extérieurs (y compris internationale) > Organisation collective des Opéras, apprentissage de l'organisation évènementielle à grande échelle. > Postes salariées de coordination & administration : facilitation des relations entre résident·e·s, et avec les fondateurs et gestionnaires, relais d'informations, médiation > Économie substantive : don contre don, réciprocité entre résident·e·s (échanges de compétences, conseils, aides ponctuelles) ; bricolage, glanage ; mutualisation des coûts via l'achat de machines pour les pôles > conflit de légitimité et désaccord dans conception de l'organisation : le cantonnement du *commoning* à certains espaces-temps morcelle l'organisation collective, ne permet pas à tous les résident·e·s de s'engager dans la gestion du lieu dans son ensemble (infrastructure hors habitat)

Synthèse des caractéristiques de l'organisation-spatialisation du Wonder/Liebert

- L'organisation de l'infrastructure comme espace de professionnalisation est planifiée et conçue en amont de l'installation par une équipe d'artistes fondateurs du nouveau lieu. De cette organisation émerge la figure de l'artiste gestionnaire. L'organisation de l'infrastructure, sa spatialisation et de la professionnalisation sont un même mouvement.
- L'organisation par étage correspond à une professionnalisation spatialisée suivant une standardisation disciplinaire par pôle. Ces espaces spécifiques ont été organisés au bénéfice de pratiques précises. L'éventail de ces spécialisations s'étoffe durant l'occupation au gré des opportunités et sur proposition des résident·e·s. À l'inverse, l'expérimentation bénéficie d'espaces non standardisés pour pousser aussi loin que possible les pratiques de test plastiques (parking, halle).
- L'habitat est confiné sur un étage réservé aux fondateurs puis aux autres artistes gestionnaires invité·e·s à s'y installer, toute autre pratique d'installation domestique est indésirable et déviante, dérogeant aux règles communes de professionnalisation du lieu. Les fondateurs et gestionnaires habitants possède des droits d'usage exclusifs, associés aux devoirs de référents par pôle. Ces devoirs comprennent la prise en charge de l'entretien de l'infrastructure, en particulier dans sa dimension domestique et bâtimentaire (ménage hebdomadaire, réparations, alimentation des matières premières et maintenance des outils partagées).
- La gouvernance octroie aux fondateurs la capacité d'établir des règles d'usage, de les modifier et d'adapter les espaces aux pratiques artistiques professionnelles des résident·e·s non gestionnaires.
- La fonction de référent de pôle doit être articulée à la pratique de la personne. C'est depuis sa compréhension fine des besoins professionnels exprimés, et des pratiques quotidiennes, que s'enracine ce rôle dans chaque pôle. La fonction de référent de pôle exige un degré fin de professionnalisation commune avec les résident·e·s concerné·e·s. La fonction de gestionnaire de l'infrastructure dans son ensemble, partagée par les fondateurs et les artistes gestionnaires coopté·e·s, se construit dans les échanges de la réunion du mardi. Elle permet le partage d'informations qui fait émerger une vision globale de l'infrastructure, au-delà des pratiques spécifiques de chacun. La fonction de gestionnaire modifie la relation à l'espace, en passant d'une gestion de pôle spécialisée à une gestion de l'espace dans son ensemble
- Le récit dominant prend racine dans la narration amorcée par l'un des fondateurs, et se prolonge après son décès, prise en charge par le groupe des fondateurs. Le parking comme jardin d'acclimatation ouvre la voie à l'expérimentation de formes arrimées au bâtiment et qui disparaîtront avec lui. Ce récit situé alimente en retour le roman d'apprentissage qui se tisse autour de chaque lieu occupé : les résident·e·s expérimentent individuellement et collectivement les possibilités plastiques de l'espace pour proposer des formes nouvelles. Le rapport à la création *in situ* nourrit le récit d'une authenticité des pratiques artistiques, dont le caractère unique est confirmé par le contexte spécifique du bâtiment. Ce récit contribue à nourrir la dimension esthétique et symbolique du lieu.
- Des pratiques collectives d'exposition sont progressivement organisées via les Opéras. L'Opéra est une forme organisationnelle et esthétique distinctive, à la fois la signature du lieu, et en même temps plurielle. Les Opéras accueillent une diversité de formes, d'esthétiques, de pratiques, qui se moulent le temps d'une soirée dans le récit collectif dominant. L'Opéra incarne la performance de l'unité sans la synthèse (Besse, 2010a)

SITE 3 & 4 : L'ENJEU DE PÉRENNISATION DU LIEU ET DE CONSOLIDATION DE SA GOUVERNANCE

SITE 3 – LE WONDER/ZÉNITH, À NANTERRE | 2019 – 2020



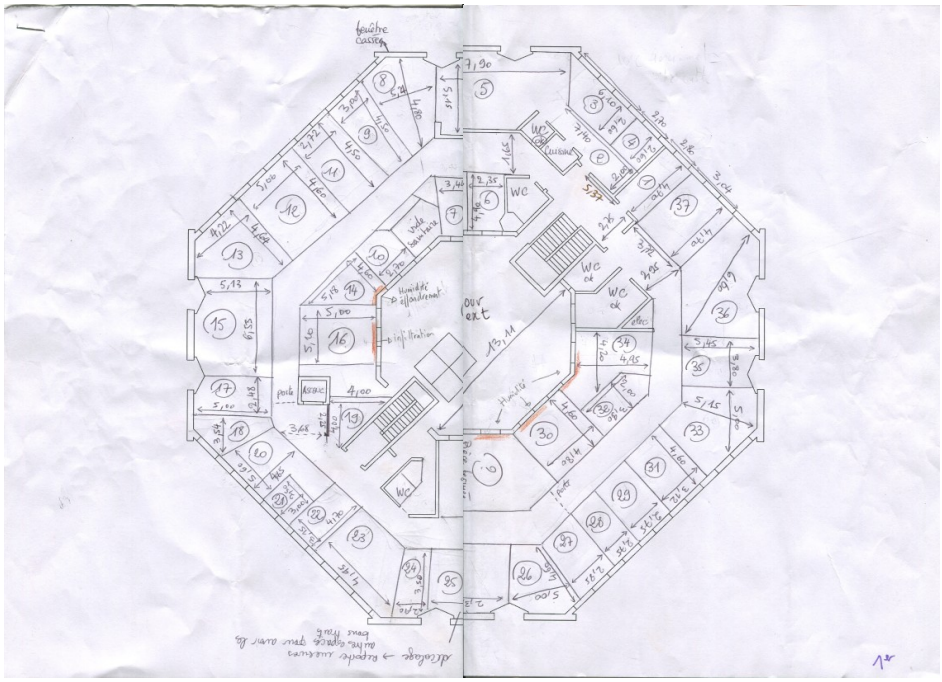
Archive photographique de Salim Santa Lucia. Façade du Zénith au pied des Tours Nuages.

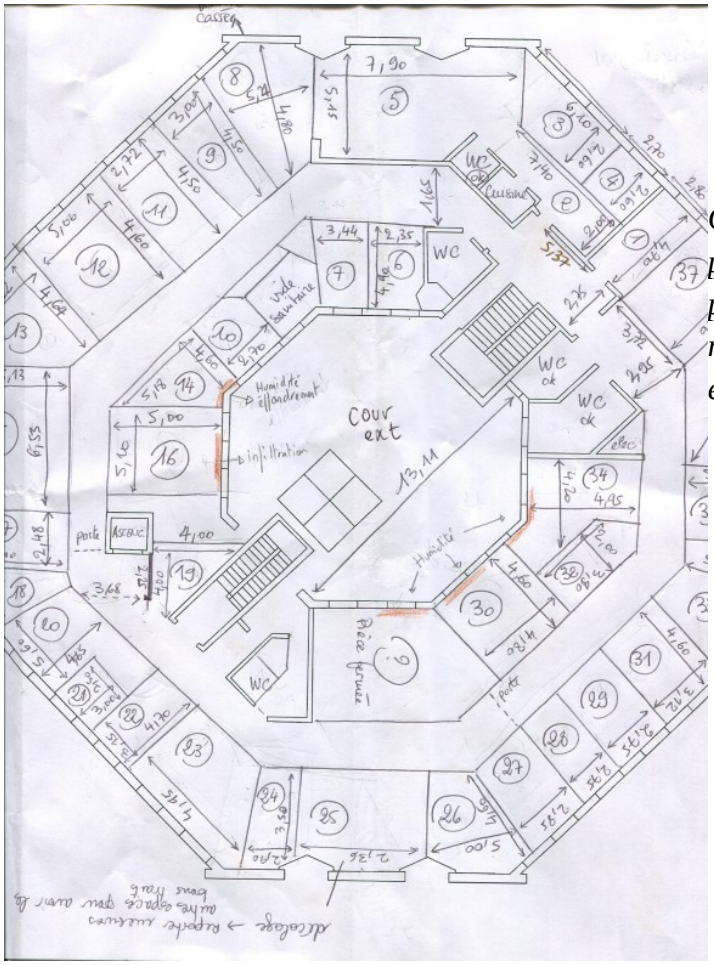
Le Wonder/Zénith est un bâtiment octogonal, creux en son milieu situé au pied des Tours Nuages d'Émile Aillaud d'un côté, et des gratte-ciels de la société générale de l'autre, à la lisière du quartier de La Défence. C'est est un lieu dont l'espace-temps s'avérera hors normes, car c'est en son sein que la communauté traverse la crise sanitaire.

Le Wonder/Zénith s'amorce sur l'effort collectif d'un déménagement relativement titanesque. L'installation se fait sous les auspices d'une très large participation des résident·e·s, qui constitue une expérience dont l'intensité est propice à l'émergence de nouvelles rencontres. Les compétences de chacun sont mis à contribution. Arthur possède de solides compétences logistiques, et enseigne aux résident·e·s l'emballage de la palette à laquelle chacun a le droit. Ainsi peut s'illustrer le principe du déménagement collectif : chacun ayant flanqué au mieux son matériel professionnel sur une palette emmitouflée de *blister*, le balai des fourmis reprend pour extraire du bâtiment de Bagnolet toutes les ressources nécessaires. Cloisons, portes,

câbles électriques, tout le nécessaire à rhabiller à moindres frais le nouveau bâtiment pour ses nouveaux usages est démantelé proprement et emporté.

L'installation a été conçue et planifiée à partir de plans existants retravaillés en réunion, pour beaucoup à la main, et avec l'aide d'Arthur et de Mickaël qui maîtrisent certains logiciels professionnels d'architecture.





Copie des plans travaillés à la main pour concevoir l'espace : sont précisées les volumes, les réparations nécessaires, et la spécialisation des espaces.

Le nouveau lieu, plus vaste, exige à son tour au moins trois mois de travaux pour une première finalisation satisfaisante de l'aménagement. Jusqu'au printemps, les résident·e·s s'affairent à nettoyer et aménager le lieu. Le travail de nettoyage et de déblaiement est conséquent, et mobilise toute la communauté. Toutefois, son état salubre autorise un aménagement précaire immédiat de nombreux résident·e·s. L'appel à candidature est rapidement lancé. Le compte rendu de l'année consigne l'ampleur d'une telle aventure, les risques sanitaires auxquels exposent les occupations temporaires qui ne s'accompagnent d'aucune aide à l'emménagement, et l'intensité du travail collectif exigé :

> **Extrait du compte rendu d'activité de l'année 2019**
> **Déménagement à Nanterre**
> L'année 2019 a commencé avec le déménagement dans le bâtiment Zenith à Nanterre, qui a été un super moment de fédération autour du projet malgré le défi que représentait le fait de déménager d'un espace deux fois plus grand à Bagnolet. Cela a représenté 3 jours de travail et 73 aller-retour de camions.
> À l'arrivée le 23 février 2019, il a fallu aménager tous les espaces (décloisonner, installer, peindre) et ce qui a parfois été retardé par l'obligation de réaliser des tests d'amiante (qui n'ont pas montré de gros risque si on ne décolle pas les moquettes).
> De nouveaux pôles ont été créés : textile, cinéma et d'autres ont été repensés.
> Le changement de quartier est aussi un long processus pour connaître les voisin.e.s, le tissu local et imaginer des choses sur le territoire.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les cloisons, les portes, les câbles, etc. Tout ce qui peut être utilise à l'aménagement du nouveau bâtiment est emporté.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'aménagement du nouveau bâtiment implique des remaniements qui créent des gravats, le tri de certaines choses qui finalement ne semblent pas utiles ou sont en trop mauvais état pour être réutilisées. Toutes ces choses stationnent à l'extérieur du bâtiment avec d'autres objets qui trouveront peut-être leur place.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les résident·e·s se prêtent main forte et contribuent à l'aménagement de l'infrastructure dans son ensemble – pas uniquement du pôle dans lequel iels résident.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'isolation et la mise du bâtiment hors eau est une des premières réparations mise en œuvre dans chaque installation. Cela demande des compétences techniques qui sont transmises aux résident·e·s volontaires.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Parmi les premiers espaces aménagés, de manière précaire, se trouve la cuisine. Il s'agit d'un espace indispensable pour favoriser les temps conviviaux et permettre l'habitat.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La cuisine fait l'objet d'un réaménagement systématique, à chaque installation, avec des objectifs de progression : plus d'organisation,

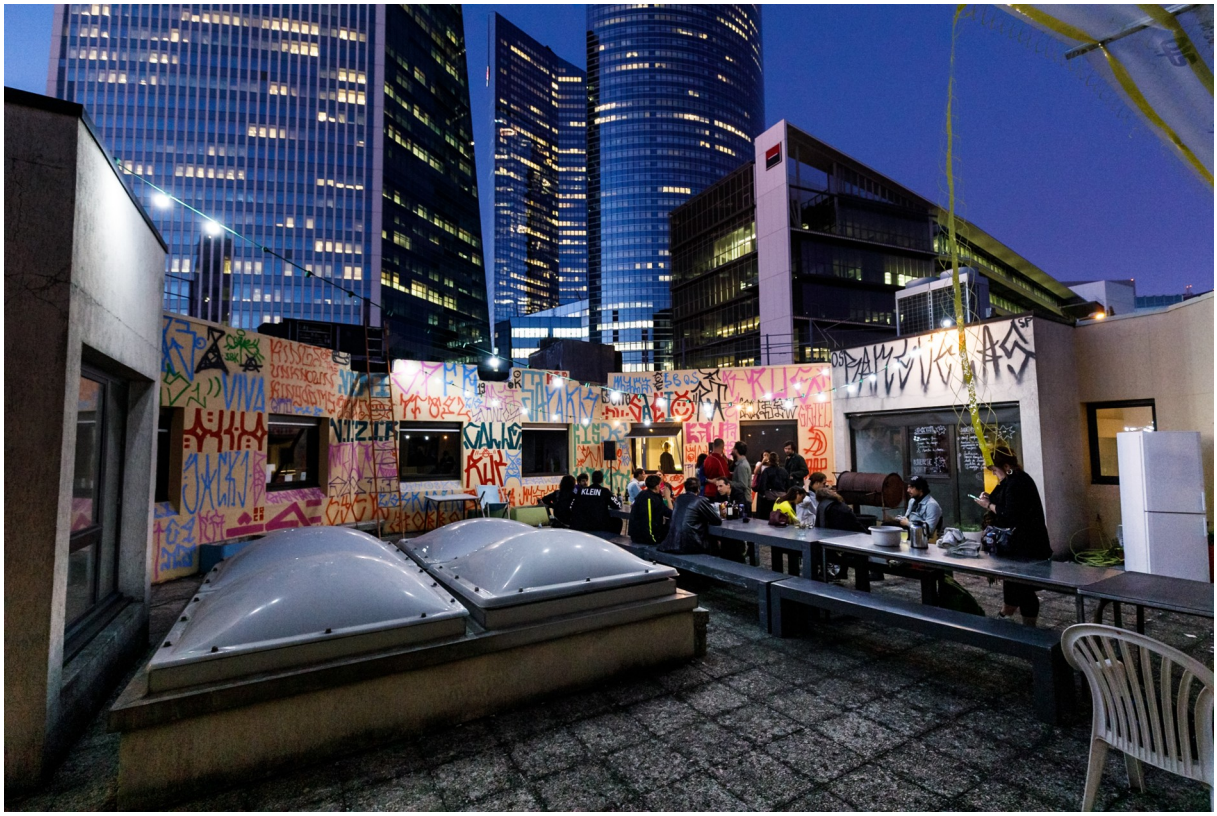
plus de propreté. Cette fois, un lave-vaisselle professionnel a été installé, ainsi qu'un grand plan de travail et de nouvelles étagères.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Parmi les améliorations visées par l'organisation, le tri sélectif est un sujet récurrent. Un compost est installé dans l'espace vert extérieur au bâtiment. Cet espace, nouveau par la touche de « nature » qu'il apporte, fait l'objet de beaucoup d'attention : jardinage, atelier de plantation de graines, etc. Le composte, qui attire les rats, est un objet de gestion complexe qui fait l'objet de conversation régulières lors des réunions du mardi.



Archive photographique de Salim Santa Lucia.
La cours intérieure est rapidement aménagée et investie par des pratiques graphiques à l'occasion d'un premier évènement autour du graffiti. Des fêtes nocturne, modestes, sont organisées dès le printemps. La communauté imprime une nouvelle empreinte plastique dans le bâtiment, et s'ouvre à la communauté des ami·e·s et pairs des résident·e·s.



Archive photographique de Salim Santa Lucia.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Façade du Wonder/Zénith, sur laquelle est accroché le sigle Z en néon, fabriqué par les résident·e·s pour signaler le lieu.

Le nouveau contrat de bail établi pour le bâtiment, sans loyer, permet de redonner un certain souffle à l'économie du lieu, insufflé dans l'intensification de la professionnalisation du lieu par l'achat de diverses machines. La répartition des investissements s'organise dans une logique de distribution et de péréquation : chaque espace spécialisé doit en bénéficier, à tout de rôle et en fonction des besoins et envies des résident·e·s. Parmi les nouveaux, certains contribuent en partageant leur propre machine : c'est le cas de l'imprimante pour la risogaphie, et du four céramique, notamment.

> **Extrait de CR de réunion**
> **Investissement machines**
> Avec le nouveau bâtiment, il n'y a plus de loyer à payer (convention de prêt à usage avec Bouygues Immobilier), cela a permis de dégager des fonds pour continuer d'équiper les pôles. Une subvention de la DRAC Île-de-France de 8 500 euros a complété le budget pour l'investissement. Des machines ont ainsi été achetées par l'association pour les pôles bois (scie sur table), métal (cintreuse, combiné, sableuse) et vidéo (vidéo-projecteurs, écran).
> Par ailleurs, *X* et *Y* ont acheté un four à céramique et un espace a été aménagé en bas pour créer un pôle céramique.
> La suite des investissements s'orientera principalement vers le pôle céramique et le pôle vidéo, pour créer une station de montage et la possibilité de travailler la 3D.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les pôles bois et métal sont équipés de nouvelles machines.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'équipe des fondateur.ice.s, expérimentée, s'occupe notamment de remettre l'électricité en bonne marche, Charly étant particulièrement dédié à cette tache.

Élisa, la coordinatrice historique, quitte son poste, et Gabrielle et Jeanne ne renouvellent pas leur contrat. Des tensions sont apparues entre l'équipe salariée et les gestionnaires, notamment au regard de la répartition des tâches, et de l'autonomie potentielle des salariées les habilitant ou non à proposer et piloter des projets en interne. La vision d'Elisa, qui souhaite développer une pratique artistique qui lui soit propre, entre parfois en tension avec les fonctions de coordination qui lui sont dévolues dans le cadre de son emploi. De plus, le spectre d'une bureaucratisation rend la question délicate aux yeux des gestionnaires. Pour que l'infrastructure corresponde à un *artist-run space* tel que les gestionnaires le conçoivent, il est décidé du recrutement d'une seule personne, aux fonctions d'administration et de coordination, tel que le poste avait été conçu au début du CYCI-Liebert. Lucie est recrutée pour reprendre les fonctions de coordination et d'administration, sur un emploi du temps au 4/5.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Un petit bureau est dédié à la coordination, qui passe de 3 à un 1 personne durant l'occupation.

Deux évènements marquent l'installation du nouveau lieu.

Le premier concerne l'organisation pour la Nuit Blanche d'une proposition artistique du collectif. Un processus d'écriture collective est alors amorcé avec tous les résident·e·s qui souhaitent s'y associer. Par une journée ensoleillée, des groupes se forment sur la terrasse centrale et un récit collectif s'élabore pour former l'idée d'un char qui se serait assemblé à mesure qu'il défilerait. Le processus de création collective échoue cependant sans que les données récoltées ne nous aient permis d'en expliquer clairement les causes. Par ailleurs, durant l'été, le collectif des habitants part en résidence en Corse, ou les liens qui unissent les gestionnaires historiques et les personnes les plus investies s'approfondissent.

Un évènement est organisé à la rentrée de septembre pour marquer l'ouverture officielle du lieu après sa réhabilitation, qui s'intitule *Portes Closes*. Il prolonge le récit poétique et en quelque sorte retourne la contrainte spatiale du lieu à l'avantage d'une forme d'exposition expérimentale.

> Les Portes Closes au Wonder/Zénith dévoilent les ateliers depuis l'extérieur en exploitant toutes les ouvertures qui permettent au regard de s'y glisser. Boîte à lumière le temps d'une soirée, le bâtiment se donne à voir comme un terrain de transformations continues où des formes émergent. Notre bâtiment circulaire devient l'arène d'un théâtre aux multiples scènes où se joue une opérette d'apparitions, d'installations, de performances et de cérémonies.

Le public est invité à découvrir les œuvres exposées au dedans des fenêtres vers le dehors, ou sur le quai de déchargement transformé pour l'occasion en scène. Le sous-sol, propice à l'organisation de soirée qui demande à ce que la musique soit diffusée relativement fort sans créer de nuisance sonore en direction des habitations qui sont proches, accueille la fin de soirée.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Exposant des œuvres dans le bâtiment pour une déambulation au dehors, les « Portes Closes » se joue à nouveau du format traditionnel d'exposition et de portes ouvertes.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le quai de déchargement est, à nouveau, transformé en scène. Du rap, une performance de peinture live, des récitations, etc. y sont organisées.

Au sein du nouveau lieu, le collectif trouve ainsi rapidement des ajustements aux nouveaux espaces intérieurs et extérieur. Le pôle cinéma, le pôle textile et le pôle céramique sont installés dans des espaces adaptés : une partie du pôle le cinéma est installé au sous-sol, ou plusieurs rangées de siège constituent une salle projection ; le pôle couture obtient un espace dédié et clos, ou des tables spacieuses sont installées. Le pôle céramique est installé à l'occasion de l'acquisition d'un four qui permet des cuissons collectives.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le pôle textile bénéficie désormais d'un espace dédié, capable d'accueillir un mobilier professionnel plus conséquent.

Le développement de l'activité du lieu subit un coup d'arrêt lorsque le confinement lié à la crise sanitaire est mis en œuvre, en mars 2020. Les résident·e·s ayant besoin d'être hébergés sont invités à s'installer pendant la période du confinement strict et le lieu est ainsi clos. Les règles d'accès seront assouplis à l'issue du premier confinement, afin de permettre la reprise des pratiques professionnelles des artistes.

Durant le confinement, le collectif organise une série de performances, dont la création de masques, exposés à ciel ouvert, sur le toit du bâtiment. Privée de relations extérieures, l'exposition au dehors est renouvelée dans l'idée de se jouer de la distance et de l'isolement pour faire du lien avec le territoire, malgré tout.

> « Ainsi, le projet NTRTKT (pour « Nanterre t'inquiète ») regroupe différentes performances à ciel ouvert ainsi qu'une plateforme en ligne sur laquelle les voisins pouvaient s'exprimer. Tous les soirs, l'artiste Antonin Hako brandissait des drapeaux peints par ses soins pendant les applaudissements de 20h. Dans une interview sur Viziradio, l'artiste explique que : 'le projet est venu de la nécessité

de montrer aux habitants notre présence, d'essayer de leur faire signe pour qu'ils nous répondent et d'essayer de les rencontrer.' » (Usbek & Rica. (2020, juillet 10). *À Nanterre, le Wonder Zénith fête son départ.*

Clément organise un projet artistique filant qui renoue avec la peinture performance déjà amorcée pour les « Portes Closes ». Le projet nommé « Au Zénith les Rêves » auquel le collectif participe et destiné aux habitants des Tours Nuages qui font face au bâtiment, se déroule en trois étapes, et est financé par la Collection d'art de la Société Générale. Pour la première étape, « Les Naufragées, il peint de grandes peintures-drapeaux qu'il fait flotter au-dessus du bâtiment durant le confinement strict.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Clément agite ses peintures-drapeaux à l'heure des applaudissements.

Puis de la mi-mai à la mi-juin, ce sont des sculptures volantes, fabriquées avec les habitants du quartier et les résident·e·s, sorte de montgolfières, qu'il fait flotter au-dessus du bâtiment. Il s'agit du deuxième volet, « Objets non identifiés ». Le samedi 30 mai, il organise avec les habitant·e·s et les résident·e·s un atelier de fabrication de lanternes volantes sur le modèle de montgolfières (l'évènement est intitulé « Par delà les nuages »).

Enfin, durant l'évènement de départ « Sans sursis » organisé en juin en guise de fête de départ, une gigantesque montgolfière est propulsée dans les airs depuis la terrasse centrale, en signe d'adieu aux habitants, et quelques-uns rejoignent la fête. L'évènement réunit également les propositions de nombreux résident·e·s. Le collectif à conquis l'espace du toit, agrandissant ainsi l'espace pouvant accueillir peinture et installations, performances, que les propositions culinaires colorées de Luc accompagnent.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Clément assemble les pans de la Montgolfière pour l'évènement de clôture du lieu, qui est aussi la fin de son projet de peinture performance pensé comme un lien avec les habitant·e·s du quartier.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les résident·e·s amis de Clément l'aident à fabriquer la grande montgolfière qui sera lancée depuis la cours intérieure du bâtiment lors de la fête de départ « Sans sursis ».



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La montgolfière s'élance, tenue par les résident·e·s du lieu, réparti·e·s sur les pourtours du toit de la cour intérieure.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le public est invité à déambuler sur le toit du bâtiment où les œuvres des résident·e·s sont disposées. L'orage soudain mobilisera tout·e·s les résident·e·s et l'exposition sera évacuée très rapidement, la soirée se poursuivant à l'intérieur du bâtiment

Dans ce nouveau bâtiment, le lieu semble ainsi trouver une « routine » d'exploration spatiale, qui rappelle cette du Wonder/Liebert. La coordination a retrouvé une place qui, vis-à-vis de celle des gestionnaires, semble ajustée. Les réunions du mardi accueille de nouveaux résident·e·s proches des gestionnaires, sans toutefois que les cartes du partage des fonctions entre usagers et gestionnaires soient rebattues. Une réunion générale est organisée et contribue à l'amélioration de la circulation des informations importantes, ouvrant également un espace de communication où les résident·e·s peuvent faire part de leur souhait de participation au lieu et au prochain bâtiment.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Illustration d'une réunion de travail collective au Wonder Zénith

Le bail, d'une durée d'un an, est prorogé jusqu'à juin. Un nouveau bâtiment est à nouveau proposé par l'entreprise d'investissement immobilier qui louait au collectif le bâtiment de Bagnolet : direction Clichy, dans une ancienne usine d'imprimerie.

Le déménagement s'ensuit, poursuivant une logique identique à celle qui avait présidé au départ de Bagnolet. Les ressources d'aménagement sont soigneusement démontées et emportées. L'usage du tire-palette et du blister devient progressivement partagé entre tous les résident·e·s qui s'investissent dans le déménagement. Le nouveau bâtiment, très propre – car il a été vidé récemment de ses activités industrielles d'imprimerie – est très haut de plafond, offre de grands espaces qu'il s'agira d'aménager pour recomposer les pôles. Après une semaine intense de déménagement, l'installation s'annonce toutefois ardue.

SITE 4 – LE WONDER/FORTIN À CLICHY | 2020 – 2022



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Façade du Wonder/Fortin.

Comme en témoignent les résident·e·s lors de l’assemblée générale de fin d’année, le déménagement a une fois de plus contribué à souder la communauté autour des efforts partagés pour aménager le lieu et adapter l’organisation des activités aux espaces.

Les mêmes techniques ont été utilisées que pour les déménagements précédents. Tout ce qui pouvait être réutilisé a été prélevé, afin de contribuer à l’économie du lieu et de baisser les coûts de réinstallation.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les tuyaux et les câbles électriques sont réutilisés pour l’aménagement du nouveau bâtiment.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les isolants sont démontés et emportés.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les portes et cloisons sont démontées et emportées.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le mobilier est réunit par pôle avant son expédition vers le nouveau bâtiment.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Les cloisons et leurs montants sont réquisitionnés pour recomposer des espaces clos et spécialisés dans le nouveau bâtiment.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La récupération permet de faire face au besoin de modularité : l'espace du nouveau bâtiment est redécoupé pour organiser la spécialisation en ateliers, espaces partagés, etc. Ici, le bureau administratif est en construction sur la mezzanine qui surplombe la salle commune qui servira de salle à manger et de salle d'exposition. Les résident·e·s participent à ces réaménagements et s'entraident.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Un escalier est construit pour accéder à la mezzanine qui comporte le bureau administratif et la radio.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Chaque résident·e dispose d'une palette sur laquelle doivent être rassemblées ses affaires, qui seront emportées dans le déménagement collectif.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le programme d'aménagement est discuté collectivement et les taches sont affichées sur le tableau collectif pour que chacun puisse y prendre part en fonction de ses compétences. Des mails sont également envoyés à l'ensemble des résident·e·s pour préciser ce programme et que chacun puisse signaler ses disponibilités et sa participation.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La cuisine est réaménagée sous une nouvelle forme, à partir des éléments récupérés. Cette fois-ci, elle prend la forme d'un espace carré mais ouvert, avec un îlot central, qui contraste avec son organisation précédente en longueur. Cette forme facilite une présence plus collective dans cet espace convivial au centre de la vie de la communauté.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Ici, les taches sont réparties dans la perspective de l'organisation d'une exposition.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La cuisine sera le lieu d'ateliers organisés avec les résident·e·s et les habitant·e·s, et reste l'espace dans lequel une grande partie des artistes contribuent à la vie collective en faisant à manger pour les repas collectifs.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le nouveau lieu se caractérise par la très grande salle polyvalente au premier étage, qui fait office de salle de cinéma, salle de ping-pong, salle à manger, salle d'exposition, salle de réunion, entre autre. Elle jouxte la cuisine ouverte. Ensemble, ces deux espaces concentrent la vie collective du lieu.

La Nuit Blanche offre une belle occasion de célébrer l'ouverture du Wonder/Fortin : une grande exposition attire les curieux noctambules. Nommée « CHARDON ROULANT, VITESSE ARDENTE »[100], elle renoue avec la forme Opéra pour sa dimension pluridisciplinaire – sans être labellisée ainsi. L'aide financière octroyée par la Métropole du Grand Paris permet au collectif d'inviter des artistes extérieur·e·s et de les rémunérer. Les portes ouvertes sont organisées dans la foulée, la semaine suivante, et rencontrent un succès analogue.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La machine a chichi fabriquée à Montpellier est réutilisée pour préparer une proposition culinaire aux allures de performance pour la Nuit Blanche. Sous la direction de Luc, les résident·e·s prennent part à la préparation.

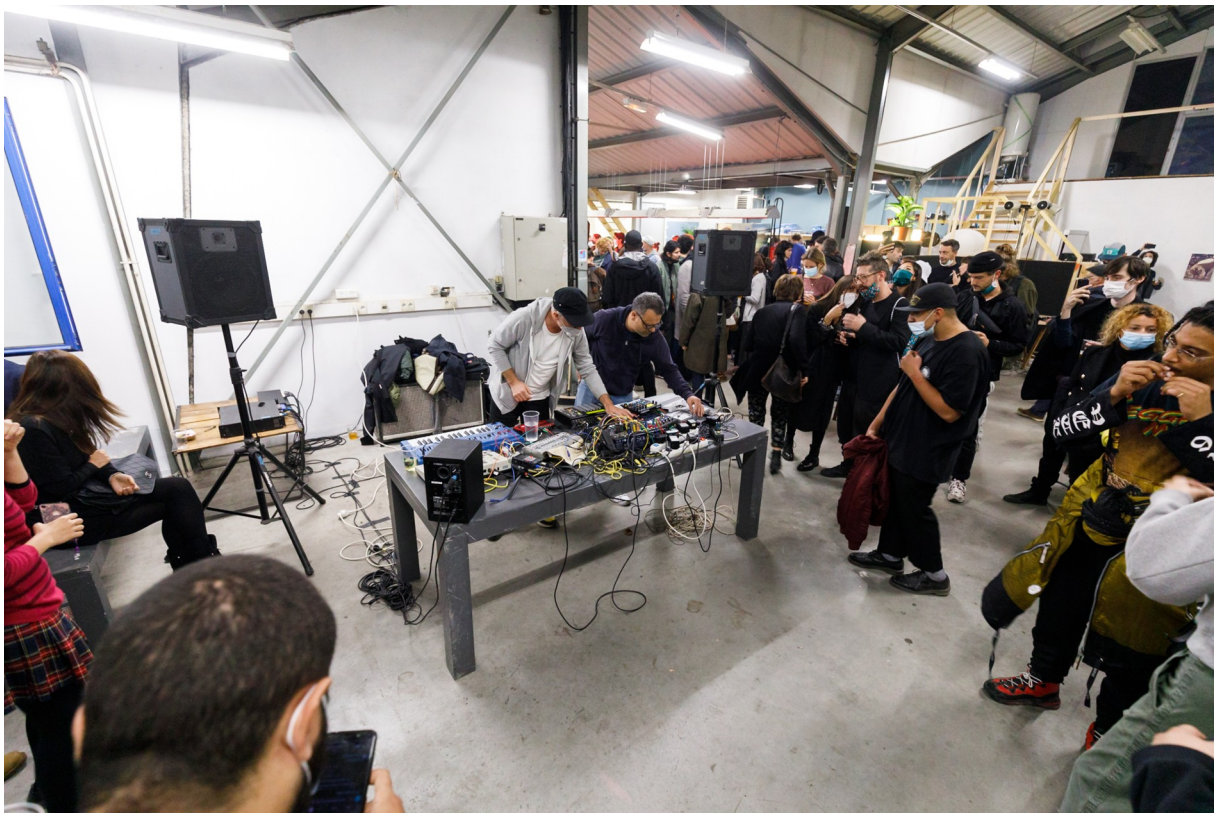
100 Une vidéo de l'évènement nommée « CHARDON ROULANT, VITESSE ARDENTE / Nuit Blanche 03.10.2020 au Wonder/Fortin (Clichy) » est disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=E9nebviaH6U



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'évènement est capté en direct par Vizir radio, née au Wonder/Liebert.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La salle polyvalente est entièrement investie, et différentes performances s'y succèdent.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La salle polyvalente accueille un live de musique électronique tandis que le public continue de déambuler dans le lieu.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. La salle polyvalente accueille également une projection.



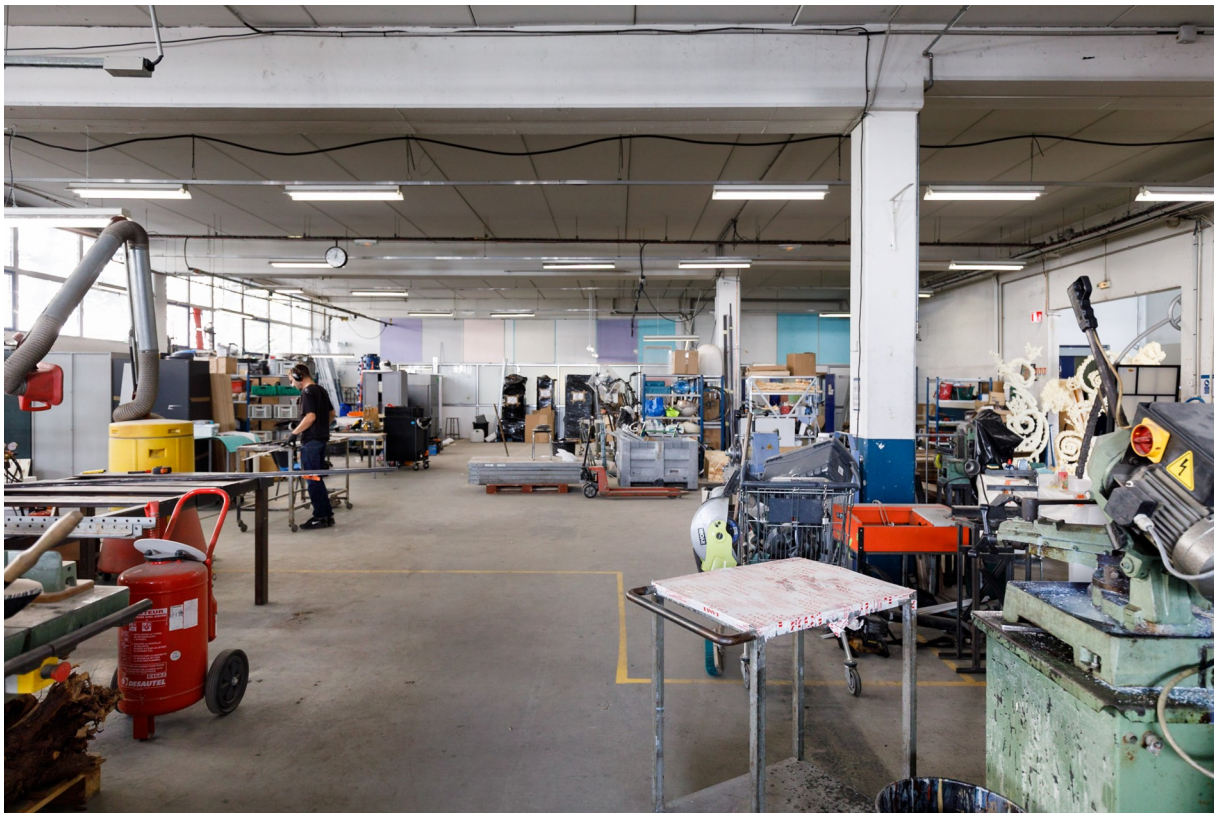
Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le sous-sol est investi et se transforme en espace d'exposition.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le sous-sol est également transformé en salle de musique/club.

18 nouveaux artistes rejoignent le lieu installé à Clichy en tant que résident·e·s. L'administration se consolide via le passage de Lucie d'un statut d'auto-entrepreneuse à un poste de salarié, à 28 h par semaine. Quelques mois plus tard, Marlène quitte également le lieu pour rejoindre sa Corrèze natale et poursuivre ses projets artistiques. Des nouveaux et nouvelles résident·e·s rejoignent le cercle des gestionnaires et deviennent référents de pôle. La gouvernance s'élargit nettement.

Le modèle économique se consolide également : les principaux postes de dépenses concernent, les charges et entretien du bâtiment, l'investissement en machines et en consommables pour les pôles, les fonctions d'administration et coordination, et les événements. En dépit du déménagement, les recettes constituées essentiellement par les cotisations des membres, quelques prestations extérieures, événements et subventions, permettent d'investir dans le parc machine. L'assise financière de l'association autorise de nouveaux investissements pour le parc machines. Cette fois, c'est le pôle métal qui en est bénéficiaire, via l'acquisition d'une cintreuse et d'un tour à métal. Un four céramique est également acheté, consolidant ainsi le pôle dédié à cette pratique, le précédent ayant été prêté par une résidente. L'investissement dans des équipements mutualisés est encouragé, les demandes et besoins devant être adressées aux référent·e·s de pôles qui les transmettent à l'équipe des gestionnaires.



Archive photographique de Salim Santa Lucia. Le pôle bois et métal s'est très nettement agrandi et bénéfie de nouvelle machine. Il occupe une large partie du RDC et jouxte le pôle peinture. Une isolation a été installée pour protéger le travail des peintres de la poussière.

La DRAC octroie au lieu une subvention de 15 000 euros. Suivant le principe de redistribution qui préside au fonctionnement, il est décidé que l'intégralité de la somme sera distribuée aux artistes accueillis en résidence. Cela participe d'une structuration professionnelle de l'accueil en résidence. Le lieu intègre un groupe de travail institutionnel qui se penche sur l'organisation de cette forme de production. À l'aune de ces travaux, les gestionnaires décident de réduire le nombre d'artistes accueillis à l'année afin d'augmenter la part financière attribuée à chacun, en fléchant une partie de cet argent sur la rémunération de l'artiste. Ces aménagements témoignent d'un alignement des capacités de production du lieu avec une forme de professionnalisation qui participe à remettre l'économie de l'artiste au centre.

L'animation de la vie de la communauté se stabilise autour de l'organisation d'une assemblée générale annuelle, a minima. Durant cette rencontre, le rôle des référents est précisé, le référent de chaque pôle (métal, image, céramique, cinéma, couture, bois, composite, recherche, son, radio, cuisine) est identifié et en présente le fonctionnement. Le fonctionnement du conseil d'administration, désormais plus ouvert, est également présenté, sans qu'il soit précisé toutefois le principe de cooptation de façon explicite :

> « [il] se réunit toutes les semaines pour décider des grandes orientations et des projets, suivre le budget, sélectionner les nouveaux·elles résident·e·s, se répartir les tâches de fond et quotidiennes. Il est composé des habitant.e.s, des référent.e.s de pôle et de toute personne qui souhaite s'investir dans la gestion de l'association. »



Archive photographique de Salim Santa Lucia. L'assemblée générale réunit essentiellement les résident·e·s qui souhaitent s'investir dans la gestion du lieu.

Progressivement, le nombre de pôle augmente encore, et la mise en récit du lieu se centre sur la diversité non seulement des pratiques en présence, mais aussi des possibilités pour tout·e·s d'expérimenter ces pratiques transformées en pôles structurants de l'infrastructure. Ainsi, les fonctions de l'infrastructure se multiplient sous l'influence des pratiques des résident·e·s, ce qui amplifie en retour la dimension infrastructurelle du lieu.



Extrait du dossier de présentation du Wonder/Fortin 2022.

Un groupe de travail « pour l'égalité réelle » se met en place sur la volonté de résident·e·s et de gestionnaires, ainsi que de la coordinatrice, afin de travailler à la prise en compte des discriminations de genre et de race et les violences sexistes et sexuelles au sein du lieu. L'écriture inclusive est adoptée dans la rédaction des documents du collectif. Des affiches de sensibilisation sont accrochées en particulier lorsque le lieu est ouvert au public et le collectif, qui avait entretenu une attention dans la lutte contre les VSS lors des évènements, y porte une vigilance accrue. Ces thématiques et le groupe de travail sont discutées dans le cadre de l'assemblée générale extraordinaire organisée à la fin de l'année 2021. Les débats autour des notions et du fonctionnement du lieu sur ces questions émergent et crée des remous. Cependant, un consensus semble émerger sur la nécessité qu'un tel travail puisse se tenir au sein de la communauté.

De plus, un groupe de travail se structure, organisé essentiellement par des résident·e·s non gestionnaires, pour proposer des évolutions dans l'organisation des espaces et des modes de gestion. Dans le contexte de la recherche d'un nouveau bâtiment, les participant·e·s au groupe de travail explorent les conceptions possibles d'une séparation de la cuisine commune de celle de l'espace de Luc, des protocoles d'organisation des évènements qui permettent d'organiser les équipes, une amélioration des outils de communication interne. Des formations sont

organisées, qui portent sur l'utilisation des machines (Arthur), la gestion des risques d'agression durant l'organisation d'évènement, etc. Il semble admis par l'ensemble des usagers que l'organisation de la recherche d'un nouveau bâtiment doit être laissée aux gestionnaires, et qu'un modèle d'assemblée générale permanente n'est pas souhaitable. Iels souhaitent toutefois être plus investis dans la conception du nouveau lieu. Les gestionnaires, face à ces propositions, se montrent intéressés mais aussi frustrés par des propositions qui font écho à des modes d'organisation qu'ils ont déjà expérimentés. L'ouverture à une participation plus large des usagers soulève ainsi la question de la transmission de certains savoirs, sans que ceux-ci ne ferment la possibilité de nouveaux récits. La transmission de l'histoire du lieu émerge comme un enjeu du fonctionnement collectif.

La question d'une meilleure circulation des informations de discussions et décisions prises lors des réunions du mardi est à nouveau à l'ordre du jour, même si l'ouverture des documents à la lecture de l'ensemble des résident·e·s, ainsi que les réunions collectives, y contribuent.

Durant l'année 2021, plusieurs évènements sont organisés par les résident·e·s et connaissent un franc succès. D'une manière comparable à l'occupation à Bagnolet, une grande halle vide fait face au bâtiment. Elle est investie avant sa destruction par l'organisation d'un évènement de grande envergure qui renoue également avec les grands formats collectifs scénarisés du Wonder.

Après à peine plus d'un an d'installation toujours marqué par la crise sanitaire, le collectif doit à nouveau faire face à la nécessité de quitter les lieux. Le rythme des déménagements, très rapprochés, suscite une fatigue générale. Une large partie du travail du comité de gestionnaire est investie à nouveau dans la recherche d'un bâtiment. Le diagnostic semble partagé quant au rythme éreintant de ces migrations spectaculaires et très énergivores. La recherche de solutions pérenne va tous azimuts. L'idée d'organiser, via le montage d'une SCI en SCIC est abordé, notamment sous l'influence du projet La Main, foncière solidaire culturelle. Fondée par l'ancienne directrice de Mains D'œuvres (Saint-Ouen), l'objectif La Main est de réunir les projets qui souhaitent faire l'acquisition collective du bâtiment qu'ils occupent, ou d'identifier un bâtiment à acquérir. Les modèles de la foncière solidaire Terres de lien, du Miethäuser Syndickat en Allemagne et de divers fonds de dotation offrent des premières bases de réflexion. Cette réflexion collective est en cours pour identifier les outils de gestion nécessaires à la structuration légale, administrative et financière de telles acquisitions, tout en garantissant une gestion en commun. Le rapport au poids de la dette est également un sujet crucial pour des lieux à l'économie substantive qui doivent se confronter, dans ce cadre, à l'économie financiarisée de l'urbanisation métropolitaine. La possibilité de négocier des conventions d'usage civique, sur le temps long, et notamment pour l'occupation de bâtiments appartenant aux institutions publiques ou à d'anciens services publics, est également envisagée. Le Wonder devient le premier sociétaire de La Main en tant que lieu. Le collectif envisage la constitution d'un comité de soutien qui puisse accompagner le collectif sur le chemin de l'acquisition.

Un évènement illustre particulièrement l'asymétrie des rapports de pouvoir avec les promoteurs et investisseurs immobilier. L'investisseur immobilier INNOV qui avait loué au

Wonder les bâtiments de Bagnolet s'est engagé depuis dans la promesse d'accompagner le lieu. Il est d'ailleurs à nouveau le bailleur du lieu installé à Clichy. INNOV possède un modèle économique particulier : l'entreprise se spécialise, en tant que promoteur immobilier, dans le « recyclage urbain », qui n'est autre que la construction de projets immobiliers dans les zones de rénovation urbaine. En tant qu'acteur financier, l'entreprise se signale par l'intégration dans son portefeuille d'une « stratégie d'impact investing ». Les projets immobiliers doivent ainsi respecter « une démarche responsable » : « *L'immobilier devient l'outil qui va favoriser le progrès social, l'intégration des populations défavorisées, l'adaptabilité des logements, la prévention des risques, la réduction des nuisances ou bien encore l'implication des habitants dans les processus de décision et de gestion de l'immeuble*. ». Parallèlement, INNOV Investissement devient « la première société de gestion immobilière à mission » et développe des « fonds immobiliers responsables » et des « prêts à impact ». Elle développe des produits financiers qui se signalent par leur prix d'acquisition relativement bas.

Pour alimenter cette stratégie de marché, INNOV développe de nombreux partenariats avec des acteurs du renouvellement urbains qui se revendiquent acteurs – souvent intermédiaires – d'une vision responsable de la ville : se trouve parmi eux Plateau Urbain, mais aussi le Labo de l'Economie Sociale et Solidaire, la Conciergerie solidaire, etc. INNOV souhaite intégrer dans ses activités et sa logique de communication un soutien actif au secteur artistique et culturel, et évoque même le montage d'un fonds de dotation dédié à l'art. D'autre part, elle cible des zones urbaines dans lesquelles les acteurs publics, face à a demande de logement et de bureaux, souhaitent mettre en place une stratégie de densification. Il est à noter que les critères établis par INNOV pour identifier les bâtiments susceptibles d'intérêt pour une promotion immobilière sont pour certains proches de ceux du Wonder :

> « 3 critères précis de sélection d'emplacements et de biens, préambules indispensables à la réalisation des opérations de transformation immobilière que nous menons :
>
> - Des sites situés à moins de 800 m des transports ferrés ;
> - Des biens qui offrent une décote de 30 à 40 % en moyenne à l'acquisition par rapport au prix du marché ;
> - Des projets de taille importante, plus de 1 000 m2, avec un minimum de 10M€ de CA » (extrait du site internet)

Pour abonder à cette démarche marketing, elle demande l'autorisation au Wonder de valoriser, dans la plaquette de présentation, leur partenariat à Bagnolet, et des éléments de communication du Wonder leur sont transmis dans cet objectif. Pendant que le Wonder poursuivait son histoire, les bâtiments de Bagnolet ont été rasés. Le projet immobilier qui doit les remplacer, d'une valeur de 136 M€, s'inscrit dans un programme de rénovation urbaine à Bagnolet. Cet investissement est réalisé en partenariat avec la Banque des territoires dans une logique d'investissement public-privé qui fait la promesse suivante : « *26 000 m² de bureaux » qui « devraient concentrer 2 500 emplois d'ici 2022 à Bagnolet, qui compte aujourd'hui 18 000 actifs et 35 000 habitants* » (plaquette de présentation de la Banque des territoires). A cela s'ajouterait 500 m² de production d'énergie renouvelables via l'installation de panneaux

photovoltaïques. INNOV sollicite l'accord du Wonder pour intégrer des éléments symboliques du lieu dans l'architecture du nouveau projet immobilier, ce que le collectif refuse.

Quelle ne fut pas la surprise du collectif de voir sortir de terre « le Wonder Building » ! Les éléments de langage de la communication qui entoure le nouveau bâtiment sont très proches de ceux mobilisés par le Wonder (notamment pour décrire l'inscription du lieu dans le quartier). Mais l'appropriation symbolique s'inscrit jusque dans le bâtiment. INNOV s'est saisi de la typographie et la charte graphique du lieu inventée par Hugues pour l'intégrer dans l'architecture.

En dépit de la grossièreté de la manœuvre, il apparaît difficile pour les gestionnaires de s'engager dans un rapport de force réel avec leur bailleur actuel.

Dans l'attente d'un nouveau bâtiment, les recherches se poursuivent. Quelques constats ont pu être établis : la publication de tribune, si elle permet d'obtenir de nouveaux interlocuteurs, ne produit pas de réel effet levier. Les collectivités territoriales et les antennes déconcentrées du ministère de la Culture (DRAC), en dépit du soutien apporté, ne semblent pas en mesure de proposer des solutions concrètes, notamment par l'identification de bâtiments sur leur territoire.

L'entreprise d'investissement immobilier qui suit le projet depuis Bagnolet continue d'affirmer un soutien de principe, mais sans proposer de piste concrète de relogement. L'instrumentalisation du projet dans le cadre d'une valorisation de leur activité de promoteur auprès des collectivités territoriales en tant qu'entreprise qui soutient la culture apparaît clairement, sans toutefois que cela constitue une surprise.

> « La visite [fin 2021] dans le cadre du "bus tour des investisseurs" a confirmé ce décalage. L'occupation temporaire du Wonder représente pour eux une "opération" et un levier assumé dans leur rapport de force avec les mairies. Les pistes qu'ils ont proposées ne sont pas viables, ce sont des occupations temporaires très courtes ou des immeubles inadaptés. » (extrait du compte rendu de la visite d'INNOV)

La fin du bail est fixée au 30 novembre. Une rallonge du bail est obtenue dans le cadre d'une négociation qui permet au collectif de passer l'hiver et de trouver une solution avec un autre partenaire. Lors de la dernière assemblée générale qui se tient en avril 2022, une fiche tutorielle sur les consignes de déménagement a été mise à disposition des résident·e·s, et explicitée par Arthur dans une approche pédagogique, soulignant le long apprentissage du collectif en la matière.

Ce nouveau chapitre est marqué par une ouverture de la gouvernance. Les résident·e·s insistent pour organiser une participation beaucoup plus importante à la gestion de l'infrastructure. Celle-ci est également consolidée à la fois par l'enrichissement des pôles les plus anciens (achat de machines) et par un développement de la diversité inédite des pratiques (16 pôles en 2022). Les thèmes de justice sociale émergent et sont travaillés collectivement. Ces évolutions sont – d'une manière générale et en dépit des désaccords qui persistent – constatées par la communauté comme des progrès. Cependant, le lieu apparaît toujours

contraint dans le temps accordé à ces questions compte tenu de la pression exercée par la recherche d'un nouveau bâtiment, après à peine deux ans d'installation.

L'obligation de trouver un autre bâtiment se résoudra, dans un climat d'urgence absolue, en janvier 2023. Le Wonder est désormais installée dans un bâtiment à Bobigny.

Synthèse du Wonder/Zénith et du Wonder/Fortin

Période de gestation / conception hétérogène de l'espace	Mise en mise en récit de l'espace (« boite noire »)	Flexibilité interprétative de l'espace et diversité de pratiques	Organisation collective du lieu / *commoning*
> Réhabilitation 3 à 6 mois > Aménagement des ateliers collectifs : grande diversification des pratiques (16 pôles) : • Pôle Peinture • Pôle Métal • Pôle Édition • Pôle Composite • Pôle Textile • Pôle Recherche • Pôle Bois • Pôle Céramique • Pôle Cinéma • Studios de Musique • Radio • Studio de Tatouage • Atelier de Bijouterie • Espace d'exposition polyvalent • Cuisine Associative • Espaces de Stockage > Aménagements éphémères – toit du Zénith – halle en face du Fortin	> Récit dominant – Espaces de création & expérimentation pour artistes émergents. Prolonge les deux installations précédentes en étoffant l'organisation d'espaces de pratiques spécialisés plus nombreux et divers. L'accent mis sur la professionnalisation, l'exigence artistique, et la pluridisciplinarité s'en trouve renforcé. – Le Wonder Zenith et Fortin font également l'objet d'une mise en récit du lieu à partir d'une valorisation du bâtiment et de ses particularités, qui sont exploitées à travers des formes d'exposition encastrées dans le bâtiment et ses abords. – Les grandes formes collectives de type Opéras sont renouvelées, mettant l'accent sur des formats d'exposition inédits qui alimentent la signature du lieu – La réputation dans les réseaux institutionnels se consolide, avec la participation à des espaces institutionnels de structuration professionnelle (groupe de travail DRAC, SODAVI, etc.) – les newsletters et la couverture des diverses activités y compris par la presse spécialisée renforcent la place du lieu sur la scène contemporaine	> La maîtrise de l'habitat par les fondateur·ice·s et les artistes gestionnaires est réaffirmée > Le lieu accueille les résident·e·s qui le souhaitent pendant la période de confinement strict, suivent un principe de solidarité qui s'étend sur toute la période > Mise en œuvre consolidée d'un programme d'accueil en résidence (qui aboutit à un financement ministériel) > Les ateliers disciplinaires collectifs se multiplient, associés à des aménagements dédiés qui évoluent entre les deux lieux (entre un bâtiment très cellulé, au Wonder Zenith ; et un bâtiment composé de grands plateaux qui sont recomposés en pôle, au Wonder Fortin) > Les espaces d'expérimentation, notamment en matière d'exposition, se réinventent à mesure des déménagements (sous-sol, pourtours du bâtiment)	> Le collectif gestionnaire s'élargit. Les personnes investies dans l'expérience de Bagnolet deviennent fondateur·ice·s dans les installations suivantes > La multiplication des pôles implique l'accueil des personnes référentes dans la gestion du lieu. > Les assemblées générales sont organisées de manière régulière, plusieurs fois par an. Des réunions dédiées aux déménagements sont également organisées. > Les coopérations spontanées entre artistes continuent d'être encouragées et favorisées. > Les grands évènements, sur le modèle des Opéras, mobilisent la communauté des résident·e·s au sens large. De plus petits évènements sont organisés régulièrement, mobilisant des groupes affinitaires plus restreints > Le poste salarié de coordination est consolidé, facilitant de surcroît la réponse à des appels à projet > La communauté s'équipe d'un espace de travail dédié à l'égalité de genre et la lutte contre les discriminations raciales > Le modèle économique se confirme autour des Participations Aux Frais des résident·e·s (PAF) à quoi s'ajoute des échanges sous forme de dons, principes réciprocitaires, bricolage, glanage et mutualisation > Le conflit perdure concernant la possibilité d'ouvrir toutes les dimensions de la gouvernance du lieu à la communauté de manière horizontale

Synthèse des caractéristiques de l’organisation-spatialisation du Wonder/Zénith et Fortin

- L’organisation de l’infrastructure comme espace de professionnalisation est enrichi par une diversité d’espaces de pratiques spécialisés, qui nourrissent la pluridisciplinarité du lieu et de la communauté dans son ensemble. L’organisation de l’espace par discipline est ouvert à l’accueil de pratiques artistiques durant l’occupation du site, et le renouvellement de la communauté lors des déménagements est également propice à intégrer de nouvelles pratiques.
- Les espaces non disciplinaires, polyvalents et de convivialité conservent une place dont l’importance est équivalente à celle des ateliers pour la vie de la communauté : s’y noue des relations affinitaires qui l’enrichissent, les temps collectifs d’organisation et de débat y sont organisés, ainsi que les dîners, les ouvertures au public, des expositions, concert, etc. Ces espaces (la cours intérieure à Nanterre avec les limites d’un espace extérieur, la salle polyvalente à Clichy de manière plus systématique) sont des marqueurs de la vie de la communauté.
- L’espace d’habitation accueille de nouvelles personnes à mesure que la gouvernance intègre des nouveaux et nouvelles artistes référent·e·s de pôle, mais son ouverture reste très encadrée et restreinte. Certaines chambres sont en quelque sorte professionnalisées, constituant des chambres de résidences pour l’accueil d’artiste extérieur·e·s à la communauté, notamment dans le cadre un cadre reconnu et financé par l’institution publique.
- La gouvernance intègre à la fois de nouvelles personnes en tant que référent·e·s de pôles à mesure que ceux-ci deviennent plus divers, et de nouveaux sujets à mesure que la communauté les faits émerger. L’organisation collective est enrichie sur un plan disciplinaire, et la gestion de l’infrastructure est plus ouverte à la contribution des résident·e·s hors du cercle des fondateur·ice·s bien que l’entretien et l’organisation de l’infrastructure fasse l’objet de négociation à Clichy. Certains sujets et en particulier l’identification des sites d’implantation, restent organisés par le cercle des artistes gestionnaires (cela semble faire consensus dans la communauté) L’organisation collective est également enrichie par des sujets et débats qui débordent le strict cadre de la professionnalisation, en embarquant les enjeux de lutte contres les violences racistes, sexistes et sexuelle.
- Les coopérations entre artistes se multiplient et la réputation du lieu se distingue sur la scène de la création contemporaine. Le succès de l’ouverture du lieu, après le confinement, à l’occasion de la Nuit Blanche en est illustration. Les formes d’exposition sur le modèle de l’Opéra sont renouvelées et prolongent un rythme de vie de la communauté marqué par ces temps forts qui permettent de valoriser fortement le lieu, de célébrer collectivement son ouverture notamment entre pairs, et d’accueillir plus largement le public. La logique d’une pluridisciplinarité et d’une unité sans synthèse des expositions, au-delà d’un titre et d’éventuellement un thème général, permet de conserver un ensemble qui incarne la professionnalisation indisciplinée du lieu : les pratiques et les modalités d’exposition sont présentées de manière à subvertir l’espace et à valoriser les expérimentations plastiques des artistes.
- Les activités avec les habtiant·e·s et praticien·ne·s en amateur sont également organisées avec plus ou moins de régularité en fonction de la volonté des résident·e·s, mais contribuent à la vie du lieu.
- L’ensemble de ces activités – la dynamique de professionnalisation et l’ouverture aux habitant·e·s du territoire – est valorisé dans une mise en récit dominante qui continue de mettre l’accent sur la création contemporaine mais qui souligne la pluridisciplinarité grandissante du lieu. A chaque installation, des partenariats avec d’autres structures du territoire sont amorcés.

CHAPITRE VIII – RÉSULTATS ET DISCUSSION

Cette recherche a pour objectif de contribuer au champ théorique des communs culturels, en apportant des éléments de compréhension relatifs à leur organisation dans une perspective de professionnalisation. La notion de *commoning*, qui désigne l'ensemble des processus organisationnels permettant l'émergence des communs, a été mobilisée afin d'éclairer les processus de professionnalisation artistique. L'analyse de la spatialité des pratiques de *commoning* doit permettre de renseigner les dynamiques collectives émergentes au-delà de l'organisation « en commun », « du commun », et « pour le commun » (Fournier, 2013).

L'étude de cas présentée s'inscrit dans l'histoire des lieux intermédiaires et indépendants et des *artist-run spaces*. Elle renseigne les conditions d'émergence de ces lieux dans un contexte de renouvellement urbain contraignant, qui se traduit par des occupations temporaires des bâtiments sur des durées courtes. Le collectif observé occupe de manière temporaire des bâtiments voués à la destruction pour les transformer en espaces de production artistique et d'exposition, en y organisant des ateliers d'artistes collectifs et individuels. L'approche par la spatialité du *commoning* permet d'appréhender la façon dont un collectif d'artistes organise collectivement un bâtiment comme une infrastructure de production et d'exposition en vue d'une professionnalisation qui mette l'accent sur l'expérimentation et la recherche. L'infrastructure partagée est gérée « en commun » par le collectif en tant que ressource principale. Les processus de gestion de l'infrastructure intègrent une diversité de pratiques qui co-existent et contribuent à nourrir l'organisation collective du lieu. La dimension déontologique de la professionnalisation s'exprime dans la revendication d'une professionnalité qui associe l'exigence du travail de recherche, et la dimension collective de l'organisation de l'infrastructure. La professionnalisation revendiquée peut être rapprochée de la notion de *commoning*, compris comme processus de professionnalisation collectif, intégrant explicitement des dimensions déontologiques. La vertu professionnelle du *commoning* se situe dans l'expertise développée entre pairs pour l'organisation « en commun » de l'infrastructure de professionnalisation, en particulier dans sa dimension de recherche et d'expérimentation. Le tournant spatial en science de gestion, qui permet l'analyse de la dimension sociale et relationnelle de l'espace, a été mobilisée afin d'éclairer la matérialisation de ces processus de professionnalisation de l'infrastructure.

8.1 APPRÉHENDER LE *COMMONING* COMME PROCESSUS DE PROFESSIONNALISATION

L'étude de cas permet d'observer, sur le plan pratique et théorique, les correspondances entre les processus de *commoning* et l'organisation de la professionnalisation d'une communauté d'artistes. Le collectif organise l'implantation temporaire d'une infrastructure de production et d'exposition dans des bâtiments inutilisés. Chaque implantation s'incarne par des tentatives renouvelées de mise en cohérence des règles d'usage de l'infrastructure, issues des pratiques de *commoning*, avec les principes de professionnalisation artistique et les repères déontologiques de la professionnalité. Les efforts d'alignement observés entre *commoning* et professionnalisation intègrent des références déontologiques pour cadrer le métier d'artiste qui n'est plus seulement créateur, mais aussi gestionnaire de l'outil de production et d'exposition géré collectivement.

La diversité des modes de professionnalisation artistique s'incarne à travers des trajectoires variées au sein de la population artistique (Moulin, 1989), et au sein même des parcours individuels (Bureau et al, 2009). Les artistes entretiennent des rapports d'intensité plus ou moins forte avec les institutions du marché et de l'État ; ainsi qu'avec leurs pairs *via* les coopérations qui s'établissent au sein des lieux « intermédiaires et indépendant » ou ARS (Offroy, 2017). Les travaux en sociologie du travail ont permis une meilleure prise en compte de la dimension collective de la professionnalisation artistique, depuis notamment les travaux de Becker sur les mondes de l'art, et ses suites. Cependant, l'individualisme méthodologique a continué de prévaloir dans l'histoire de l'art moderne et contemporaine à travers l'éloge de la distinction individuelle désignée sous la forme du talent, qui reste bien souvent présentée comme une boite noire inaccessible aux travaux sociologiques (Moulin, 1983 ; Gielen, 2015 ; Menger, 2009 ; Schotté, 2013 ; Prat, 2022). Cela contribue à ce que les efforts collectifs d'organisation de la reconnaissance professionnelle des artistes, constitués des « *liens entre activité – développement professionnel – professionnalisation – négociation identitaire – compétence* » (Jorro & Wittorski, 2013) échappent aux sciences de gestion. Prendre en compte les apports de la sociologie dans l'analyse de la professionnalisation artistique permet d'éclairer la nature collective et organisationnelle de ces rapports professionnels. Le *commoning* permet, dans cette perspective, d'éclairer les modes organisationnels autorisant « l'autonomie via l'hétéronomie » (Gielen, 2015). Les formes de *commoning* à l'œuvre au sein des *artist-run spaces* participent à la « *complexité des réseaux de coopération à travers lesquels se produit l'art* »[ccxxx] (Becker, 1988, p. 2).

Pour le redire avec Gielen, en dépit des stratégies discursives liées à l'authenticité individuelle (à la fois unique et géniale) sur laquelle se fonde la valeur des œuvres, « *l'autonomie de l'artiste n'est possible que si elle bénéficie d'un soutien collectif* »[ccxxxi] (Gielen, 2015, p.9). Ainsi les rapports entre pairs, autant que ceux qui s'établissent avec les institutions du marché et de l'État, participent au processus de professionnalisation et de reconnaissance professionnelle des artistes, certes d'une manière différenciée et en fonction des disciplines artistiques considérées. L'intention de professionnalisation artistique s'incarne, pour les collectifs d'artistes, dans « l*a constitution de communautés de pairs construisant leurs*

propres règles (modèle des confréries) » (Wittorski, 2008, p.12, en référence aux travaux de Bourdoncle, 1993). La dynamique de professionnalisation *via* une communauté de pairs peut s'incarner dans une infrastructure partagée et se matérialise alors dans la mise en espace des bâtiments mobilisés pour son organisation.

De plus, la notion de professionnalité est mobilisée, à la suite des travaux d'Offroy (2017, 2019) de manière à renseigner les stratégies de reconnaissance d'une professionnalisation qui prenne en compte les savoirs et la déontologie mobilisés dans les pratiques. L'analyse des formes de *commoning* de l'étude du cas renseigne, à travers les différents sites d'installation, les évolutions des principes de gestion collective de la professionnalisation par les pairs., les enjeux de professionnalité qu'elle recouvre et leur traduction organisationnelle.

8.1.1. L'ÉMERGENCE D'UN *COMMONING* COMME PROCESSUS DE PROFESSIONNALISATION

Le travail de création artistique n'est pas seulement marqué par l'incertitude, mais aussi par un rapport entre activité et travail difficile à déchiffrer. Le principe de professionnalisation, repose sur la reconnaissance du passage de l'activité au travail. Les travaux sur le genre et les théories féministes poursuivent la tâche difficile d'éclairer le travail domestique assigné aux femmes, nous enseignant les efforts méthodologiques nécessaires pour effectivement faire apparaître et requalifier des activités invisibilisées. La difficulté ne disparaît pas dans les mondes du travail prescrit, au sein de l'entreprise, elle est « simplement » porteuse d'autres enjeux de reconnaissance. Pour ce qui est de la professionnalisation artistique, la reconnaissance du passage de l'activité au travail chemine par la reconnaissance critique de l'œuvre et de l'artiste, mais aussi par son positionnement en atelier. L'atelier apparaît encore, héritier de son histoire, comme un cadre susceptible de contextualiser l'activité de recherche et de création de sorte à favoriser sa reconnaissance comme un travail, et donc la professionnalisation artistique (Esner, 2013). L'organisation collective de la professionnalisation artistique mobilise des ressorts de reconnaissance complémentaires.

L'étude de cas renseigne les conditions d'assimilation des processus de *commoning* à la professionnalisation pour faire émerger l'infrastructure artistique comme espace de travail et de reconnaissance. Cette forme collective de professionnalisation est une traduction organisationnelle de la formule auto-gestionnaire « pour les artistes, par les artistes » qui caractérise l'*artist-run space*.

L'expérience d'occupation temporaire du Point G incarne une logique d'expérimentation qui préside à l'organisation du lieu. Le collectif n'exclut pas la logique de professionnalisation artistique, mais ne semble pas la situer comme une intention centrale dans la finalité de l'organisation. Celle-ci est menée par un groupe affinitaire et hétérogène sur le plan professionnel. La pluridisciplinarité prévaut, le groupe gestionnaire misant sur l'ouverture de l'espace propice à la rencontre des différentes pratiques artistiques. Ce décloisonnement traduit un espace « indiscipliné » où les esthétiques se mêlent, à mesure de la diversité des pratiques des artistes accueilli·e·s. La programmation s'adresse à un public attiré par des

formes festives « alternatives », c'est-à-dire qui autorisent l'accès à des contenus et des modes de sociabilité qui peuvent être identifiés comme étant à la marge, provocateurs, sur une scène parisienne plus normée notamment du fait de sa professionnalisation (tel que les bars, les clubs, etc.). Le partenariat avec le Louvre, comme première mise en lien avec une institution publique renommée, ne semble pas relever d'une intention de professionnalisation emportant l'ensemble de la dynamique organisationnelle. Cela contribue toutefois à la renommée du lieu et du collectif qui l'organise. Cette renommée, comprise comme le résultat de l'ensemble des activités organisées au sein du Point G, facilitera l'installation du collectif dans le site original du Wonder à Saint-Ouen, bien qu'il semble que l'entre-gens ait été le facteur principal de l'aboutissement des négociations. Cette première expérience renseigne l'émergence d'une dynamique de *commoning* et de professionnalisation qui n'est ni stabilisée, ni incarnée de manière fixe dans l'espace.

L'installation à Saint-Ouen dans les anciennes usines de piles Wonder est constitutive du projet de lieu à destination des jeunes artistes en faveur de leur professionnalisation, mettant l'accent sur la recherche et l'expérimentation. L'occupation sur un temps relativement long – presque 3 ans au total – permet de faire émerger un groupe d'artistes gestionnaires pour la constitution d'un *artist-run space*. La première équipe qui organise le bâtiment laisse relativement libre cours à l'installation de résident·e·s. Il n'existe ni de temps de gouvernance rassemblant l'ensemble des résident·e·s, ni d'espace dédié au partage des principes de fonctionnement avec les nouveaux arrivants. La compréhension commune et explicite de l'intention de professionnalisation du lieu repose sur les transmissions inter-individuelles. Après le départ d'une partie des fondateurs du Wonder à Saint-Ouen vers l'Amour, l'équipe se reconstitue, portée par de jeunes artistes installés dans le lieu et engagés dans sa gestion, dont les usages mêlent pratiques artistiques et habitat. La volonté des membres de l'équipe de s'investir dans la négociation et l'aménagement d'un bâtiment après l'expérience de Saint-Ouen se formule au titre d'une intention de professionnalisation consolidée. À travers la recherche d'un nouveau bâtiment, le cadrage du *commoning* par l'intention de professionnalisation s'explicite. En témoigne notamment la distribution des rôles et responsabilités de chacun de membres pour assurer la gestion des ateliers collectifs à Bagnolet, alors même que l'équipe n'est pas encore installée dans le bâtiment.

Durant le passage du premier site (Saint-Ouen) au second (Bagnolet), la conception du lieu, qui précède son installation matérielle dans le nouveau bâtiment, est *informée* par l'intention de professionnalisation de l'équipe. L'infrastructure ressource est préfigurée à partir des fonctions qui sont distribuées entre les membres de l'équipe des fondateurs. Elle est planifiée *via* une mise en correspondance des espaces différenciés avec les savoirs et savoir-faire de chacun des membres de l'équipe (*« on s'est réunis pour que chacun propose […] le rôle qu'il allait jouer dans le bâtiment. Alors qu'on y était pas encore tu vois. […] Juste quand on a su qu'on allait visiter : ok, on se projette. Et moi je me suis proposé ce jour-là : Ben moi il va y avoir un atelier bois-métal, toutes les machines, je les connais, j'ai une certaine expérience, je peux prendre cette responsabilité de l'atelier, si ça peut soulager une partie du truc* », Mickaël). En ce sens, le *commoning* émerge depuis les fonctions gestionnaires des membres fondateurs de l'équipe. Ceux-ci conçoivent leur rôle dans la gouvernance du futur lieu partagé comme étant celui d'établir « des règles fixes » (« *Et donc à ce moment-là il se passait tout ça quoi, aller chercher les ressources, de configurer le futur fonctionnement dans lequel on était*

censé être. Ça a vraiment donné une force. Contrairement à l'autre où c'était vraiment, rien était organisé… » Mickaël).

La construction d'espaces différenciés, organisés dans le bâtiment de Bagnolet par pôles de compétence pour un usage majoritairement collectif, incarne spatialement l'organisation professionnelle de l'infrastructure. La professionnalisation de l'infrastructure se caractérise également par une restriction ferme de l'habitat aux membres fondateurs de l'équipe. Ce cadrage de la dynamique organisationnelle est conçu pour autoriser, par ailleurs, une liberté de recherche et d'expérimentation au profit de l'ensemble de la communauté usagère de l'infrastructure. L'organisation *en* commun (l'allocation des droits d'usage individuels et des responsabilités de chacun sur le fondement d'une délibération collective et d'une compréhension commune de la ressource par les usagers), *du* commun (la production collective des ressources communes), et *pour* le commun (l'usage collectif des ressources communes), telle que distinguée par Fournier (2013), est attelée à l'intention de professionnalisation qui caractérise l'installation du Wonder à Bagnolet. Le collectif fondateur organise ainsi une nouvelle forme de lieu partagé, en décalage revendiqué par rapport à l'expérience de Saint-Ouen. L'organisation « *du* commun » et « *pour* le commun », soit la production et l'usage collectif des ressources, émergeait distinctement pendant les évènements à Saint-Ouen, et à travers les coopérations de gré à gré entre résident·e·s. Mais les conditions d'organisation propices à l'établissement d'une gestion collective et de règles de gouvernance de l'infrastructure ressource n'étaient pas réunies. La pérennisation de la communauté, sans fondement organisationnel collectif autour de l'infrastructure ressource, n'a pas été possible. Les désaccords qui ne trouvaient à s'exprimer que dans les discussions « de couloir », au sens où il n'existait pas d'instance de gouvernance formalisée pour les accueillir, ont lézardés la communauté et rendu l'infrastructure instable dans son fonctionnement et ses usages (« *C'était la fissure de la fin du Wonder* », Luc). En essayant de prévenir les désaccords susceptibles de désunir les résident·e·s, les fondateurs du deuxième site d'installation du Wonder tentent d'outiller la gouvernance de la future communauté tout en consolidant sa professionnalisation. Cette logique organisationnelle se prolonge dans l'ensemble des installations ultérieures (Nanterre et Clichy).

La dynamique de professionnalisation se précise également dans la phase de préfiguration du Wonder à Bagnolet, à travers l'exigence des fondateurs d'un engagement dans la pratique artistique professionnelle des futurs résident·e·s. La candidature sur dossier (ou « book », qui présente les travaux des artistes) correspond à une dynamique professionnalisation qui s'appuie sur l'évaluation entre pairs, qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui. L'engagement professionnel est un référent déontologique qui participe à relier l'intention de professionnalisation des fondateurs et l'exigence de professionnalité. L'évaluation des critères d'engagement et d'« exigence artistique » par les fondateurs, puis par le groupe élargi des artistes gestionnaires, ouvre à des débats durant les réunions de recrutement. Au cours de ces débats, les artistes gestionnaires renseignent les notions de professionnalisation et de professionnalité en partageant collectivement leur analyse des travaux de leur pair. Cela participe à faire émerger des référents de professionnalité, sans que les données n'aient permis de les expliciter. Ce point mérite toutefois d'être soulevé dans la mesure où il pourrait permettre d'interroger, dans des recherches ultérieures, le pont éventuel entre le jugement

esthétique, l'évaluation professionnelle entre pairs et l'émergence de repères de professionnalité. Cette relation reste à explorer.

Maîtriser les conditions d'entrée des résident·e·s dans l'infrastructure constitue la traduction organisationnelle d'un premier apprentissage de l'équipe des fondateurs issus de l'expérience à Saint-Ouen. Il s'agit d'établir le périmètre de l'infrastructure. Cela correspond au premier principe organisationnel des communs identifié par E. Ostrom qui consiste à établir le périmètre des communs à partir de limites claires, « *permettant d'identifier les usagers et appropriateurs potentiels, excluant les autres* (Ostrom, 1990). Établir des règles fixes précisant les conditions d'usage des ateliers qui composent l'infrastructure, distinguer les usages professionnels et domestiques, et cantonner les usages domestiques à un droit exclusif des fondateurs, constituent ensemble un faisceau de règles issu d'un second apprentissage du collectif. Il s'agit de qualifier l'infrastructure comme espace professionnel et d'organiser les usages en conformité avec la dimension professionnelle de la ressource. Cette dimension organisationnelle peut être mise en correspondance avec le second principe organisationnel des communs identifié par E. Ostrom, qui consiste à établir une concordance entre les règles d'appropriation et de fourniture des ressources et les conditions locales de travail et de contribution au sein des communs (les « *conditions locales et […] obligations en termes de main d'œuvre de matériel et/ou d'argent* », Ostrom, 1990). L'autrice précise que « *les règles reflètent les attributs spécifiques de la ressource particulière* » (idem, p.92). Ostrom (1990) évoque notamment les restrictions de temps, de lieu, technologiques où en termes de quantité de ressources pouvant être prélevées comme composantes d'un faisceau de règles de gouvernance robuste des communs. Cette précision théorique permet d'éclairer sur le plan pratique les particularités organisationnelles de l'infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation gérée « en commun ». L'étude de cas renseigne la façon dont les règles communes de gestion l'infrastructure ressource peuvent être mises en concordance avec une professionnalisation commune, qui constitue la particularité de la ressource. À partir de l'installation du collectif Wonder à Bagnolet, les différents attributs des métiers artistiques en présence sont pris en compte par les artistes gestionnaires lors de l'aménagement spatial du bâtiment, dans le but d'entretenir le fonctionnement professionnel de l'infrastructure ressource. Les règles de vie diurnes et nocturnes (qui diffèrent pour une partie des musiciens, par exemple), l'usage des produits chimiques (tels que ceux utilisés pour dégraver dans le pôle sérigraphie, la laque professionnelle utilisée pour protéger le bois, etc.), l'utilisation conforme des machines collectives, mais aussi l'usage des outils de communication collectifs (le compte Instragram du collectif est centralisé et des règles de publication établies) font – entre autres – l'objet d'un cadrage inclus de manière plus ou moins formalisée dans la gouvernance. Les technologies liées à la professionnalisation sont ainsi enchâssées dans des règles de gestion « en commun » de l'infrastructure.

À ces particularités professionnelles s'ajoutent des repères déontologiques liées à la professionnalité. S'ils ne semblent pas avoir été formalisés comme règles de gouvernance, ils impriment toutefois les rapports sociaux de *commoning* au sein de l'infrastructure ressource. L'installation du Wonder sur le second site, à Bagnolet, s'accompagne d'un recadrage de l'organisation collective *via* sa professionnalisation qui se traduit par une concentration des fonctions – et du pouvoir – de gestion dans les mains des fondateurs de ce second chapitre. Pour que l'organisation progresse dans sa professionnalisation, l'établissement de règle fixes

est nécessaire mais non suffisante. Les fondateurs sont les gardiens de l'apprentissage précédent, et continuent de se porter garants de la traduction de cette expérience sous forme organisationnelle. À travers cet héritage issu de l'expérience de Saint-Ouen émerge des repères de professionnalité : l'assiduité et l'exigence de la pratique artistique, l'engagement dans une recherche artistique expérimentale, éventuellement la volonté d'organiser des évènements artistiques qui rompent avec les cadres traditionnels de l'exposition artistique professionnelle. L'infrastructure de Bagnolet doit permettre une forme de professionnalisation collective particulière, qui s'ancre dans les usages autorisés et encouragés au sein de l'infrastructure. La légitimité du pouvoir des fondateurs, qui se traduit par la maîtrise de la gestion de l'infrastructure, se fonde à la fois sur l'investissement en travail des membres dans son installation et son entretien, et sur une expérience partagée du fonctionnement collectif valorisée comme une source de compétence professionnelle. Dans un premier temps, le rôle et la place de fondateur sont essentiellement liés à la participation au groupe issu de Saint-Ouen qui « ouvre » et aménage le lieu à Bagnolet. A mesure du temps, l'expérience cumulée de la gestion quotidienne du lieu renforce encore les compétences de gestion reconnues aux fondateurs. Ces compétences s'étendent progressivement aux autres résident·e·s qui s'investissent dans la gestion du lieu. C'est le groupe de fondateurs et fondatrices qui partage l'apprentissage commun de l'expérience du Wonder à Bagnolet qui organise ensuite le Wonder à Nanterre, puis Clichy.

Au-delà de la filiation de légitimité entre le site de Saint-Ouen et celui de Bagnolet, le pouvoir des gestionnaires s'établit par la maîtrise de la répartition entre professionnalisation et domesticité du lieu. La ressource est une infrastructure de création professionnalisée par l'installation d'ateliers dont les standards professionnels constituent des attributs de la ressource. Il s'agit donc de les isoler de ce qui relève de la sphère domestique, considérée comme menaçant la reconnaissance de la professionnalisation de l'infrastructure. Le confinement de ce qui relève du domestique en constitue une particularité organisationnelle. En échange des travaux d'aménagement et de la prise en charge des taches liées à l'entretien du lieu dans son ensemble – incluant en particulier le ménage et les bricolages réguliers – les fondateurs occupent une chambre. L'habitat restreint aux fondateurs s'inscrit dans une forme de transaction initiale établit par l'équipe des gestionnaires en direction de l'ensemble de la communauté. Les taches d'intendance sont conçues comme des services rendus. L'habitat des fondateurs est conçu comme une compensation de l'effort de confinement des taches d'intendance hors du fonctionnement général, dont ils deviennent ainsi les garants. Pour exemple, l'entretien du ménage est intégré à la réunion de gestion du mardi qui réunit les fondateurs.

Cela doit permettre à la fois aux résident·e·s de dédier le temps passé dans l'infrastructure à leur pratique artistique, et d'économiser la rémunération liée à l'externalisation de ces tâches qu'aucune ressource financière n'aurait permis d'absorber au début de l'installation, à moins d'augmenter considérablement les loyers. Cette transaction est au cœur du modèle économique du lieu qui, comme le souligne Charly, permet « *ne pas gagner d'argent, mais en dépenser un minimum* ».

La mise en service de l'infrastructure repose en partie sur cette transaction non monétaire de temps et d'espace, que complète le paiement des loyers. Les échanges monétaires liés aux loyers sont non-lucratifs, ils permettent de couvrir le loyer du bâtiment dans son ensemble, le

financement des fonctions de coordination salariées et des consommables. Ensemble, ces échanges monétaires et non monétaires qui articulent professionnalisation et habitat compose l'économie de l'infrastructure. L'économie de l'infrastructure et l'organisation des activités d'intendance reflètent également l'affirmation d'une certaine déontologie. Une fois les résident·e·s installé·e·s et les loyers payés, la question d'embaucher une personne pour prendre en charge les tâches ménagères est posée en réunion. Si certains membres y sont favorables, la majorité exprime un désaccord politique et déontologique vis-à-vis de la reproduction d'une telle organisation du travail au sein du lieu, renouant explicitement avec la délégation des taches d'intendance les moins valorisées à une personne en situation de subordination, et moins favorisée socialement. La prise en charge de l'organisation de l'outil de production de manière autonome est à la fois souhaitée et organisée de telle sorte à en limiter l'impact sur la pratique professionnelle dédiée à la recherche artistique.

Ce modèle économique permet d'asseoir une indépendance financière vis-à-vis des subventions publiques. Ces dernières sont perçues comme étant assorties d'obligations qui dérouteraient le fonctionnement de l'infrastructure des activités de recherche et de création artistique souhaitées, vers la médiation et l'animation culturelle. L'autonomie financière permet au collectif de se distinguer d'une forme professionnalisation en lien avec les financements institutionnels. La reconnaissance institutionnelle passe par des formes partenariales plus explicitement tournées vers la création contemporaine (telle que leur nomination pour le prix Marcel Duchamp en tant que collectif Wonder, la participation aux groupes de travail du SODAVI, etc.).

Le rôle de référent·e d'ateliers est conçu pour faciliter l'ajustement de la gestion quotidienne aux règles de gouvernances, en transmettant les besoins et demandes des résident·e·s au conseil d'administration. Chaque pôle dispose d'une autonomie de gestion permettant l'ajustement des règles opérationnelles en fonction des besoins des résident·e·s. Les règles supérieures, en termes d'échelle, qui concernent l'organisation générale du lieu sont en revanche peu discutées par l'ensemble de la communauté. L'évolution du fonctionnement de l'infrastructure s'organise ainsi par touche, à mesure de l'évolution des usages. Les conventions d'occupation signées par les résident·e·s et les référent·e·s précises leur rôle respectif et le rapport de coordination qui les unit. Les référent·e·s d'atelier doivent faciliter la participation des résident·e·s à la vie quotidienne, l'accès aux ressources consommables, l'usage des machines mutualisées et leur entretien, ainsi que la transmission des savoir-faire entre différentes disciplines. C'est à travers cette fonction de facilitation qu'une forme de soin est apportée au fonctionnement de la communauté dans son ensemble. La surveillance est également assurée par les référents de pôle (cf. le 4^{e}principe d'organisation des communs selon Ostrom), et un protocole de règlement des conflits confère aux fondateur·ice·s le rôle de médiateurs et d'arbitres, sans que des sanctions spécifiques ne soient formalisées (cf. le 5^{e} et 6^{e} principe établit pas E. Ostrom).

La facilitation des usages des résident·e·s par les référent·e·s des pôles doit favoriser l'émergence d'un *commoning* centré sur les usages collectifs de recherche et de création. Les ateliers collectifs facilitent la rencontre entre les artistes et sont propices à des coopérations artistiques et de l'entraide dans les processus de création. La professionnalisation du lieu est cadrée par la dimension de recherche et d'expérimentation que permet l'infrastructure et qui s'organise de collective. Le *commoning* n'est pas rabattu sur une alternance entre la

distribution des droits d'usage individuels et les usages collectifs de toute la communauté à l'occasion des évènements. Les activités de recherche et de création quotidiennes reposent sur des rapports interindividuels, favorisés par la coprésence en atelier. Tout un ensemble de dynamiques de coopération interindividuelle, en plus petites unités que la communauté dans son ensemble, composent ainsi le *commoning*. Ces échanges réciprocitaires ne sont pas formalisés dans la gouvernance, qui ne les prescrit pas plus qu'elle ne les planifie. Ces coopérations sont favorisées par l'organisation générale du lieu qui facilite spatialement la circulation des artistes et les échanges de savoirs et savoir-faire, sans pour autant les cadrer. L'organisation habilite matériellement ces coopérations sans les prescrire.

Ces processus de coopération contribuent à une dynamique de professionnalisation collective au cœur du *commoning* qui caractérise l'infrastructure. Ils sont indispensables au fonctionnement de la communauté. Cependant, ces coopérations constituent une part difficile à déchiffrer, ne faisant pas l'objet d'une communication systématique à l'ensemble de la communauté lorsqu'elles s'organisent. Pour autant, les termes « invisibles » ou « informels » semblent peu appropriés pour les rassembler dans une catégorie qui favoriseraient leur intelligibilité. Elles peuvent être considérées comme spontanées, n'étant pas prescrites par des règles de gouvernance que les artistes gestionnaires s'appliquent à ne pas bureaucratiser. Placées au cœur de la mise en récit du lieu, ces coopérations spontanées sont valorisées en tant que principe organisationnel de la professionnalité. Leur valorisation s'incarne notamment dans les plaquettes de communication du Wonder qui se succèdent, pour décrire l'implantation de Saint-Ouen, à Clichy en passant par Bagnolet et Nanterre, comme l'explicite la phrase suivante, légèrement reformulée à mesure de la réécriture des dossiers de présentation : « *les créations s'influencent, évoluent et s'enrichissent mutuellement et donnent parfois lieu à des collaborations inattendues* ». Ces coopérations spontanées sont décrites non seulement comme un des atouts principaux que l'organisation spatiale de l'infrastructure, mais aussi en tant que modalité clef d'une professionnalisation porteuse d'enjeux déontologiques. Elles participent ainsi de « *l'expertise complexe et composite, encadrée par un système de références, valeurs et normes de mise en œuvre* » (Aballéa, 1992) qui fait émerger la professionnalisation artistique spécifique comme dynamique centrale du *commoning*. C'est la prise en compte de cette modalité spécifique de professionnalisation qui préside au fonctionnement de l'infrastructure : elle doit faciliter la circulation des artistes pour pouvoir faciliter leurs coopérations professionnelles expérimentales. Le partage, l'échange, et l'entre-aide constituent les principaux mobiles déclarés pour expliquer ces coopérations. Ces mobiles forgent ainsi les référents déontologiques de la professionnalité revendiquée par l'affirmation des spécificités de la dynamique de professionnalisation. L'intention de professionnalisation et les repères de professionnalité sont traduits en principes d'organisation et s'incarnent spatialement. La forme organisationnelle de l'infrastructure évolue lors du passage d'un site à un autre, mais chaque installation conserve ce principe d'organisation et de professionnalisation (installation d'ateliers collectifs par discipline, ajout progressif de nouvelles disciplines spécialisées, invitation régulière d'artistes extérieur en résidence, de chercheur à des dîners-séminaire, etc.).

La diversité des modes de coopération artistique qui composent le *commoning* exige – pour les saisir de manière précise au-delà du principe organisationnel – un travail d'enquête interne qui permette d'éclairer les pratiques concrètes. Le questionnaire partagé à la communauté

entre juillet et septembre 2022, avec notre aide et à partir des travaux d'Offroy (2107, auquel nous avions contribué), a permis un premier éclairage. Il a bénéficié d'une mobilisation importante (29 réponses sur 60 résident·e·s). Les réponses reçues soulignent l'importance de ces coopérations (voir l'Extraction du questionnaire « pérennisation du Wonder », septembre 2022 en annexe) qui incarnent la pluridisciplinarité de chaque artiste. Ces coopérations entre résident·e·s participent à une compréhension partagée de l'infrastructure-ressource qui les autorise, et participent à la produire. Les résultats témoignent d'une forte pluridisciplinarité puisque les résident·e·s tendent à utiliser différents pôles disciplinaires. Plus de la moitié coopèrent de temps en temps ou plus régulièrement, dans le cadre de projet portés par d'autres résident·e·s ou conjointement, par le Wonder en tant que tel, ou de manière plus informelle.

Les résident·e·s et gestionnaires parlent ainsi volontiers d'un fonctionnement « organique », c'est-à-dire non planifié, fait de rapports amicaux et professionnel émergeant au gré des rencontres, qui se traduisent par divers degrés d'intimité. L'organisation « *du* commun » (la production collective des ressources communes), « *pour* le commun » (l'usage collectif des ressources communes) se développe à la fois à partir des règles de gouvernance fixées initialement, et dans ce fonctionnement « organique » qui se déploie à mesure de la vie professionnelle partagée des résident·e·s. La communauté de résident·e·s se constitue ainsi progressivement à travers un *commoning* de professionnalisation qui embarque des référents de professionnalité, et des rapports d'intimité qui débordent le cadre professionnel.

8.1.2. UNE DYNAMIQUE DE *COMMONING* SUSCEPTIBLE DE RENOUVELER LES PRINCIPES DE PROFESSIONNALISATION

Au-delà des phases de recrutement, la communauté émerge depuis des dynamiques de coopérations professionnelle, et de convivialité domestique qui enrichissent le *commoning* de professionnalisation. Si certain·e·s résident·e·s témoignent, *a posteriori*, de leur impatience à se sentir intégré·e à la communauté, il semble acquis que le temps de l'interconnaissance approfondie ne peut pas être bousculé (« *j'avais envie que ça prenne tout de suite en oubliant que les choses ne prennent jamais aussi vite que ça. Donc ça a mis un peu de temps*. », Sophie).

La mise en service de l'infrastructure depuis la seconde installation à Bagnolet repose sur l'isolement des taches d'intendance et des fonctions d'entretien vis-à-vis des pratiques artistiques. Elles sont réalisées par les fondateurs et artistes cooptés dans la gouvernance. La capacité des résident·e·s à faire évoluer les règles d'utilisation des ateliers collectifs est relativement isolée de la gouvernance générale, des fonctions de pilotage et de maintenance de l'infrastructure. Le *commoning* tel qu'il est planifié pour la professionnalisation – suivant les logiques d'organisation « en commun », « du commun » et « pour le commun » – semble restreint dans son périmètre à l'organisation des espaces d'ateliers spécialisés par disciplines artistiques et aux temps d'exposition tel que les Opéras. Le haut degré de spécialisation des ateliers constitue l'un des objectifs stratégiques de la professionnalisation de l'infrastructure (accès à des machines spécifiques, qualités de l'espace adaptées à certaines pratiques, etc.)

Les coopérations affinitaires entre les résident·e·s, qui émergent de manière spontanée et de gré à gré, sont le pendant complémentaire de la logique de professionnalisation via la

spécialisation des espaces (« *Nous travaillons seulement en collectif dans l'élaboration des espaces, et des collaborations se créent à partir de nos amitiés* », Charly). Elles constituent une forme d'organisation collective non exhaustive de la communauté, non planifiée par la gouvernance et plus diffuse spatialement, qui émerge par rencontres et croisements de pratiques, y compris hors des espaces spécialisés des ateliers (notamment dans la cuisine, dans les moments de convivialité). Ces pratiques de coopérations spontanées sont encouragées en tant qu'elles sont susceptibles de faire advenir quelque chose de nouveau, pour le dire avec Massey. Elles incarnent l'ouverture de l'organisation à la dynamique de co-présence, à une négociation de l'ici et maintenant potentiellement productive sur le plan artistique.

Les dimensions délibérative et participative d'un *commoning* de professionnalisation sont organisées de manière morcelée. Les restrictions de participation aux activités de fonctionnement et d'intendance ne sont pas satisfaisantes pour un certain nombre de résident·e·s. Ce découpage, qui isole les fonctions d'intendance des pratiques de création, semble à certains égards pénaliser la capacité réelle des résident·e·s à s'engager dans des dynamiques collectives. Le « mur invisible » qui répartit de part et d'autre les résident·e·s et les gestionnaires dans l'organisation de l'infrastructure signale une conception du périmètre de la professionnalisation qui exclut certaines fonctions et tâches de la dynamique de *commoning*. De plus, l'absence de procédures formalisées, ainsi que le principe de participation collective arrimé à la spontanéité et à la volonté individuelle tend à rendre illisible la complexité des rapports sociaux, intimes et de pouvoir, qui traverse la communauté. Cette faiblesse organisationnelle n'empêche toutefois pas nombre de résident·e·s de s'investir : et entre vingt et trente personne se mobilisent régulièrement sur l'ensemble de la soixantaine de résident·e·s – en fonction des disponibilités et des capacités, pour contribuer à la vie du liue *via* les réunions générales, les travaux d'aménagement, l'organisation d'évènement, etc. L'élargissement du périmètre du *commonin*g aux activités d'intendance et au fonctionnement d'ensemble de l'infrastructure est revendiqué par certain·e·s résident·e·s (« *je ne veux pas que vous me fassiez une prestation de service, je veux qu'on soit ensemble dans un collectif !* », Nicole). Cet élargissement suppose une réorganisation de la coordination de ces activités. Les fondateurs redoutent une bureaucratisation de l'infrastructure si elle devait être étendue à l'ensemble des résident·e·s. Le pouvoir organisationnel du collectif des fondateurs, qui mobilisent leur expérience en tant qu'artistes gestionnaires d'une infrastructure, s'affirme depuis un souci d'efficacité. Il s'agit de préserver la dynamique de professionnalisation et de favoriser son développement. La dimension collective de l'organisation est à la fois souhaitée et revendiquée dans sa dimension spécialisée ; et suspectée d'affaiblir l'efficacité de l'infrastructure si elle n'est pas contenue dans la dynamique de professionnalisation elle-même.

Le *commoning* de professionnalisation est d'une certaine manière « purifié » des fonctions dites « de support » de l'infrastructure. Les taches d'intendance renvoient en effet à la notion de « *'fonctions de support' (Mintzberg, 1983), comprises comme les tâches non productives nécessaires au bon fonctionnement du lieu (comptabilité, entretien, gestion des plannings, repas* » (Offroy, 2017, p.11). La notion de fonctions de support évoque une organisation de l'infrastructure à laquelle seraient comme adossées les pratiques artistiques professionnelles. Ces fonctions occupent ainsi un espace ambivalent. Elles sont considérées « non productives » vis-à-vis de la professionnalisation conçue comme un espace restreint aux

pratiques artistiques. Elles sont toutefois indispensables à l'émergence et l'entretien de l'infrastructure qui autorise les pratiques de professionnalisation. Les deux espaces, celui des pratiques professionnelles et celui de l'intendance de l'infrastructure qui les autorisent, se superposent. Du degré de porosité entre les deux espaces dépend l'extension ou la limitation du périmètre du *commoning*. La question de l'intégration des fonctions d'intendance à la dynamique de *commoning* définit le périmètre de l'organisation collective.

Le découpage entre les pratiques artistiques d'une part et les fonctions de gestion de l'infrastructure de professionnalisation d'autre part fait écho au processus historique de professionnalisation artistique (cf. chapitre III). Les pratiques artistiques professionnelles au sein de l'atelier d'artiste sont peu décrites en histoire de l'art en des termes infrastructurels. Les ateliers de taille industrielle d'Ai Weiwei et d'Olafur Eliassons (Esner, 2013 ; Bories, 2014) font par exemple figures d'exception, leur production monumentale (et parfois en série) appelant l'intervention d'importantes équipes de production. Toutefois, l'unité de lieu – l'atelier – est conservée dans son échelle industrielle ou en réseau car elle est rapportée à la figure individuelle d'un artiste. En dehors de la taille et de la permanence, la dimension collective d'un assemblage d'ateliers qui peut confèrer à un lieu sa dimension infrastructurelle de professionnalisation. La *Factory* d'Andy Warhol, parce qu'elle autorisait une diversité de pratiques d'artistes qui participaient à la dynamique du lieu, relevait de cette catégorie. La gestion de la *Factory*, en tant qu'infrastructure, a été décrite du point de vue des pratiques artistiques, mais pas du point de vue de la gestion de ses fonctions dites support.

L'étude de cas renseigne ici la façon dont ce découpage créé une tension interne au sein de la communauté et met à l'épreuve le *commoning* de professionnalisation. La gestion de l'infrastructure « en commun » comporte du jeu, de l'indétermination quant au périmètre du *commoning*. Cette indétermination fait l'objet de fluctuations du point de vue des pratiques collectives et de la gouvernance, d'un site d'implantation à l'autre. En fonction des volontés exprimées par les résident·e·s de participer à la gestion de l'ensemble de l'infrastructure, au-delà des fonctions traditionnellement associées à la professionnalisation artistique, le périmètre du *commoning* s'étend ou se rétracte. En ce sens, le *commoning* de professionnalisation constitue une dynamique émergente qui accompagne l'évolution de la communauté à mesure des relocalisations sur différents sites.

Cela interroge le repère déontologique de la professionnalité que constitue la dimension collective de la professionnalisation, revendiquée comme principe organisationnel par les artistes gestionnaires. La dimension collective est identifiée comme une vertu susceptible de favoriser l'expérimentation artistique, et comme soutien à la professionnalisation autonome des artistes. Le débordement du *commoning* hors du cadre de professionnalisation artistique fait ainsi émerger une forme de *commoning* indiscipliné, qui s'organise dans les espaces-temps domestiques et convivialité, au-delà du cadre professionnalisé des pratiques artistiques. Si la vertu de l'organisation collective constitue un point de référence de professionnalité au sein de la dynamique de professionnalisation, elle créée également un point de référence en dehors du cadre des métiers artistiques. Il est ainsi possible de considérer le *commoning* de professionnalisation comme une dynamique qui permet de contester le périmètre attribué aux fonctions productives des professions considérés.

L’organisation de l’infrastructure sous forme de services rendus par les gestionnaires aux résident·e·s s’accompagne d’un cadrage des usages des collectifs du lieu. La gouvernance laisse peu de place formelle à la délibération de l’ensemble de la communauté quant à l’organisation « *en* commun » de l’infrastructure dans son ensemble (l’allocation des droits et des responsabilités individuelles). Le pouvoir de gestion de l’infrastructure s’incarne dans le groupe des artistes gestionnaires qui se réunit le mardi, équivalent au conseil d’administration. Le principe de cooptation préside dans un premier temps à l’ouverture du groupe de fondateurs à de nouvelles personnes. Le principe de cooptation est attelé à l’investissement individuel des personnes dans le fonctionnement général du lieu et des évènements. L’ouverture de la gouvernance s’organise progressivement par une agrégation de volontés individuelles. Une partie des résident·e·s témoignent d’une difficulté à s’investir dans une gestion quotidienne étroitement liée à la vie domestique du lieu dont ils sont exclu·e·s. L’investissement des résident·e·s avait été favorisé par une organisation relativement ouverte des premiers évènements. L’espace de participation s’était replié avec le départ d’Antoine. La relance d’organisation de temps forts évènementiels à travers la création des Opéras insuffle une nouvelle dynamique pour la communauté, en même temps qu’elle repose la question du partage des pouvoirs.

Le collectif fondateur mise sur la dimension collective et donc relationnelle de l’infrastructure pour faire émerger un investissement spontané des résident·e·s dans les activités collectives. Les fondateurs et les artistes qui participent au groupe de gestion repoussent une conception irénique de la communauté, au sein de laquelle tout·e·s seraient volontaires, ou capables de contribuer aux mêmes taches, du point de vue des savoir-faire comme du temps disponible pour s’investir dans l’entretien et le fonctionnement de l’infrastructure. Les fondateurs misent notamment sur l’attachement d’une partie des résident·e·s à la communauté *via* les amitiés qui s’y forgent pour motiver un investissement au-delà de la pratique individuelle de chacun. Les règles de gouvernance n’ont pas vocation à fournir le mode d’emploi d’une ressource soustractive, et ne guident pas non plus la participation de manière cadrée. Le pari d’une intégration par la volonté individuelle et la spontanéité comporte cependant sa part d’ambiguïté. En particulier, les relations interindividuelles influencent les rapports de pouvoir qui existent de fait entre les fondateurs et les résident·e·s et qui cadrent la spontanéité parfois fantasmée d’une participation égale de tout·e·s. Ce cadrage est abordé avec plus ou moins d’aisance suivant les relations affinitaires qui se tissent au sein de la communauté. Le recrutement progressif de nouveaux référent·e·s au sein du groupe de gestion, à chaque installation depuis Bagnolet, relativise progressivement l’importance de ces relations affinitaires et consolide le principe de gouvernance collective de l’infrastructure. Les fondateurs se montrent enthousiastes à l’accueil de nouvelles personnes ainsi qu’à l’ouverture de la gouvernance, perçu comme un progrès de l’organisation.

Des évolutions progressives vont contribuer à cette ouverture. À Bagnolet, les résident·e·s obtiennent la communication du procès-verbal de la réunion du mardi et un effort de communication des informations, au-delà des informations quotidiennes qui sont déposées dans le groupe Facebook des résident·e·s. Le collectif des fondateurs ouvre à la discussion les modalités de gouvernance à chaque assemblée générale, acceptant certaines remises en cause et évolutions du modèle. Le remplacement de certains fondateurs au poste de référent de pôle induit un renouvellement des participant·e·s. au groupe de gestion et au pilotage de

l’infrastructure. La multiplication des pôles impliquant de nouveaux référent·e·s lors installations suivantes participe également à cette ouverture. Avec les nouvelles installations, les artistes engagé·e·s dans le fonctionnement précédent peuvent fondateur·ice·s du nouveau lieu, et référent·e·s de leur espace de pratique.

L’organisation de deux assemblées générales par an et de réunions d’information plus régulières dès l’occupation à Nanterre souligne l’approfondissement de l’ouverture de la gouvernance. À Clichy, l’association a financé deux journées de travail à la demande du groupe de résident·e·s souhaitant formuler des propositions de modifications du fonctionnement du lieu et la mise en place de groupes de travail répartis par activité. Les fonctions d’intendance sont particulièrement identifiées, dans ce travail, comme devant être réparties au sein de la communauté dans son ensemble. Si ces propositions ont fait l’objet de débat en assemblée générale, il n’est pas possible d’en tirer pleinement l’enseignement dont ils auraient pu être porteurs. L’urgence renouvelée du déménagement a rapidement engloutie le temps d’exploration lié à l’évolution de la gouvernance dans la recherche d’un nouveau bâtiment.

L’occupation temporaire joue de ce point de vue un rôle paradoxal. Les migrations régulières du lieu impliquent un renouvellement des résident·e·s. L’adaptation du lieu à l’espace ouvre de nouvelles possibilités d’aménagement et le renouvellement des résident·e·s se traduit par la création de nouveaux pôles qui impliquent la présence de nouveaux référent·e·s au sein du conseil d’administration. Cependant, les difficultés liées à la négociation d’un nouveau bâtiment après des durées d’occupation très courtes – entre 1,5 et 3 ans maximum, pour une moyenne de 2 ans incluant 6 mois d’installation minimum – laissent peu de place à un accueil accompagné de nouveaux référent·e·s. Le partage du pilotage de l’infrastructure avec l’ensemble de la communauté, au-delà de n’être pas nécessairement souhaité concernant toutes les taches, est par défaut rendu difficile par les situations d’urgence régulières liées à l’exigence de trouver un nouveau bâtiment. Le travail de capitalisation des informations stratégiques ; les prises de décision rapides ; la personnalisation des rapports au sein des institutions les plus puissantes du secteur pour obtenir des soutiens stratégiques (DRAC, Ministère de la Culture, etc.) ; la bonne connaissance du champ d’activité de l’occupation temporaire, de ses acteurs et ses jeux de pouvoir ainsi que l’entre-gens qu’exige le travail de migration, rendent improbables l’organisation de la recherche d’un bâtiment en mobilisant de manière permanente l’ensemble de la communauté. La configuration qui exige de trouver un nouveau bâtiment, en se répétant, rejoue et prolonge de fait la position des fondateur·ice·s – associés aux artistes cooptés dans le groupe de gestion. Face à cette situation, une majorité de résident·e·s semblent agréer à la légitimité des fondateur·ice·s et artistes gestionnaires dans leur gestion de la recherche d’un nouveau bâtiment. Le modèle de prise de décision en assemblée est tenu à distance de ce point de vue.

Dans ce contexte, les dispositifs de choix collectifs qui alimentent le *commoning* sont à la fois ouverts et restreints. On observe une différence dans le degré d’ouverture en fonction de la fonction considérée. Si le pouvoir associé au pilotage de l’infrastructure est centralisé au sein du conseil d’administration qui réunit notamment le groupe des fondateurs initial, celui-ci s’ouvre peu à peu via la cooptation de nouveaux référent·e·s au sein de la communauté. Les

référents de pôle restent majoritairement les fondateurs gestionnaires pendant la première moitié de l'occupation du second site (Bagnolet), puis se renouvellent à mesure des installations suivantes. Le lieu est progressivement organisé par les fondateurs et fondatrices investi·e·s dans l'expérience précédente.

* * *

Du point de vue de la professionnalisation artistique au sens plus strict du terme, les résident·e·s sont invités à prendre part à la gestion des pratiques artistiques du lieu en proposant d'organiser des activités en lien direct avec celle-ci (exposition, concert, workshop, etc.). Celle dimension est soumise à l'approbation des fondateur·ice·s, *via* la présentation du projet durant la réunion du conseil d'administration du mardi. Cette dimension plus formelle contraste avec l'informalité revendiquée du processus d'intégration des résident·e·s à la vie quotidienne du lieu (« *Rien n'est figé, tout le monde peut avoir sa place, il suffit juste de la prendre, de te la créer* », Raphaël).

L'organisation de grands évènements au titre du lieu, de type Opéra, est toujours à l'initiative du conseil d'administration. Elle est propice aux travaux collectifs incluant potentiellement tout·e·s. les résident·e·s, qui participent à organiser la production, la diffusion/exposition du travail artistique au sein de l'infrastructure. Ces travaux communs liés à l'organisation évènementielle sont l'opportunité pour certains résident·e·s de s'investir plus facilement. Cela aboutit à l'intégration de trois nouvelles personnes référent·e·s à Bagnolet – hors fondateurs et qui n'habitent pas dans le lieu – à la réunion du mardi. Élisa en tant que référente du pôle son, Arthur, qui prend en charge l'organisation de l'atelier bois et la logistique, et Nicole, en tant que commissaire d'exposition référente du pôle recherche, sont les premiers à intégrer le groupe gestionnaire. Leur compréhension des enjeux du fonctionnement général de l'infrastructure, liée à leur investissement dans l'organisation de divers évènements et aux échanges informels réguliers avec les fondateurs, leur permet de prendre part au dialogue de gestion au-delà de leur pôle.

Les fonctions d'exposition / diffusion jouent un rôle distinct de celles de la création-production dans l'intention de professionnalisation. L'organisation d'évènements, au nom du lieu et de l'ensemble de la communauté, et en particulier les Opéras, se situe à l'interface entre le dedans et le dehors du lieu. La position stratégique de l'atelier comme espace de mise en scène de la création est ici gérée collectivement. Les ateliers collectifs, et l'infrastructure dans son ensemble, forment un outil de reconnaissance professionnelle de la communauté. Ils constituent un point de rencontre avec différents publics, et l'opportunité d'un rapprochement avec les institutions publiques et privées qui sont légitimes à reconnaître la professionnalisation du lieu et des résident·e·s (en particulier les musées, les galeries et les acheteurs). L'effort de participation de l'ensemble de la communauté à l'organisation d'un évènement contribue à la solide réputation professionnelle du lieu, positionnant ainsi la communauté sur une scène artistique. En ce sens, l'organisation « *pour* le commun » (l'usage collectif des ressources communes) peut effectivement bénéficier à tout·e·s. Il y a en quelque sorte une transmission potentielle des effets de professionnalisation de l'infrastructure vers les usagers eux-mêmes, notamment en termes de réputation. Ce qui apparaît ici ne constitue pas un droit d'usage, ni individuel ni collectif – il n'y a pas à proprement parler de droit de tirage réputationnel. L'organisation d'une infrastructure de professionnalisation gérée « en

commun » aménage une place collective sur la scène de la création contemporaine. De ce point de vue, la logique non-concurrentielle du *commoning* contraste avec une approche entrepreneuriale des carrières artistiques individuelles. En retour, la réputation professionnelle des résident·e·s contribue à la place du lieu sur la scène considérée. Pour exemple, le dossier de présentation du Wonder 2022 précise que « *Le Wonder est un lieu de production d'œuvres d'artistes contemporain·e·s reconnu·e·s, exposées dans les centres d'art et les musées* ».

Des évènements sont effectivement organisés par les résident·e·s – exposition ou concert – au cours des différentes implantations. Ils ne font pas l'objet d'une mobilisation systématique de l'ensemble de la communauté pour leur organisation. Ce degré d'investissement moindre suscite une interprétation parfois conflictuelle du *commoning* relatif aux fonctions de diffusion/exposition par une partie des résident·e·s non-gestionnaires. Lorsque les résident·e·s organisent des évènements, l'incorporation de ces formats à la communication d'ensemble soulève un enjeu d'intégrité de la ressource réputationnelle du lieu. Les règles formelles de gouvernance qui encouragent les résident·e·s à proposer l'organisation d'évènement coexistent avec des repères tacites d'une recherche de qualité artistique traduisant « l'exigence » du travail comme gage de professionnalité. L'organisation d'un évènement est sous tendu par des processus d'évaluation souterrains qui contribuent à produire le lieu comme espace de représentations (Lefebvre, 1974). Ils ne sont pas explicités ni organisés sur le fondement de critères objectivés. Ces processus d'évaluation souterrains structurent les rapports de professionnalisation en tant que « rapports symboliques complexes » (Lefebvre, 1974) qui se jouent entre pairs au sein du lieu, et qui constituent des repères de professionnalité. Ici, la référence à « l'exigence » des pratiques artistiques associées au Wonder doit contribuer à l'identité du lieu comme espace d'exigence artistique.

Il est possible de considérer que cette fonction de critique entre pairs, cadrée par la recherche d'une reconnaissance professionnelle, apparaît comme un élément à la lisière du *commoning* de professionnalisation. La fonction critique participe au processus de professionnalisation : exercée entre pairs, elle se fonde sur la pratique commune du métier d'artiste. En tant que déterminant des pratiques bienvenues ou non dans l'espace de professionnalisation, elle contribue à dessiner les limites de l'infrastructure sans que des critères n'aient été explicités. C'est ce que souligne Elisa lorsqu'elle affirme : « *Nous ça n'est pas notre kiff de faire des concerts et des soirées. Parce qu'on estime que ça, ça peut être fait partout ailleurs dans Paris, et que ça nous demande énormément de travail, et on n'a pas envie d'être un lieu de fête, en fait. […] c'est à n'importe quelle personne du collectif qui dirait : « ah ouais moi j'ai trop envie de faire un concert, j'ai un pote qui fait du son là… » En fait c'est vraiment une espèce de rigueur qu'on s'est imposée à tous […] – ben du coup on entre dans des discussions de comment inviter du public et leur faire – leur proposer une expérience un petit peu décalée de habituellement, parce que c'est un projet décalé* » (Elisa, cf. la citation entière, p.346).

L'esthétique « bagnolesque » qui a caractérisé le style associé au Wonder/Liebert illustre la place prépondérante des travaux des fondateurs dans l'identité du lieu lors de l'organisation d'Opéras resserrés sur leur pratique. Rapidement, les Opéras seront ouverts à une bien plus grande diversité de pratiques et d'esthétiques. Le collectif des fondateurs est toutefois nommé au prix des Amis du Palais de Tokyo, une nomination collective inédite pour une telle récompense institutionnelle. Les invitations en résidence adressée au « collectif », comme

l'illustre celle des mécènes montpelliérains, ouvre la question de l'identité du collectif invité. Sans que la règle soit explicitement disposée dans le fonctionnement du lieu, la réponse est trouvée dans le statut de la personne récipiendaire de l'invitation, identifiée comme artiste et fondateur du lieu. Dans ce contexte, le groupe des fondateur·ice·s et gestionnaires est légitime à constituer le groupe de personnes qui participera à l'invitation. Les fondateur·ice·s ouvrent les invitations qui leur sont adressées à d'autres artistes en fonction des affinités, et des coopérations artistiques qu'ils établissent ensemble. Il existe bien un groupe affinitaire au sein de la communauté qui constitue le collectif de référence pour le lieu, composé de ses fondateur·ice·s et des personnes cooptées au fur à mesure de l'évolution de la gouvernance. Dans ce contexte, la production de Mélofé sur le site de Bagnolet, et le travail amorcé collectivement pour la participation à la Nuit Blanche à Clichy, qui ont associé des résident·e·s dans un processus d'écriture collective, relèvent de tentative de dépassement. La polarisation de l'identité du lieu est progressivement dépassée par la valorisation d'autres travaux et l'invitation d'artistes extérieurs pour les Opéras puis dans les grands formats organisée au Wonder Zénith et Fortin. Le défi de leur mise en œuvre rappelle que le lieu n'a pas vocation à se constituer à partir d'une communauté qui aurait un fonctionnement en troupe. Il s'agit au contraire de permettre à la fois le développement d'une pratique individuelle, la possibilité de coopérations affinitaires entre résident·e·s, et la participation ponctuelle à des dynamiques collectives. Le *commoning* de professionnalisation qui fonde l'infrastructure collective n'a pas vocation à fondre les pratiques de chacun·e dans un processus de création commun, mais doit leur permettre de cohabiter. L'unité du lieu sans la synthèse esthétique se traduit par un équilibre organisationnel subtil entre pratiques collectives et pratiques individuelles.

La répartition des dynamiques de *commoning* informent les résident·e·s des conditions de professionnalisation que l'infrastructure autorise. Toutes ces conditions ne sont toutefois pas explicites, et certaines suscitent contestations et résistance. La question du droit de contribution et l'enjeu d'intégrité de la ressource – l'infrastructure et sa réputation – constituent des éléments critiquent dans l'équilibre de la gestion partagée du lieu. La gestion générale de l'infrastructure tend à s'ouvrir à la communauté et s'organise selon des règles de gouvernance régulièrement discutées collectivement. Les résident·e·s et gestionnaires sont amené·e·s à négocier les conditions de contribution à l'organisation du lieu. L'enjeu d'équité dans la dynamique de *commoning* est relatif à la répartition de l'effort de participation à la production « du commun » (la production collective des ressources), et « pour le commun » (pour l'usage et le bénéfice collectif) vis-à-vis de l'organisation générale « en commun » (organisation des usages au bénéfice d'une pratique artistique individuelle et les responsabilités de chacun·e). Les formes de contribution doivent s'équilibrer avec les usages individuels autorisés au sein de l'infrastructure. Les débats relatifs à la mise en conformité du *commoning* avec les objectifs de professionnalisation concernent la sélection des fonctions à organiser collectivement et les orientations disciplinaires valorisées dans la perspective d'une reconnaissance par les pairs et les institutions. Ces débats mettent à jour les conceptions hétérogènes (Gieryn, 2002) de l'infrastructure qui coexistent dans la communauté. L'assimilation du *commoning* à la professionnalisation est ainsi rendu possible par des ajustements du périmètre de l'organisation « du commun » et de la répartition des dynamiques de professionnalisation « en commun », et « pour le commun » .

8.1.3. LE *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION COMME ASSEMBLAGE COMPOSITE D'UNE DIVERSITÉ DE PRATIQUES

A mesure des migrations vers le 3e et le 4e site (Nanterre puis Clichy), la conception du lieu et sa mise en récit s'ouvre à une communauté qui se renouvelle. L'organisation de nouveaux pôles et de nouvelles pratiques amenées par les résident·e·s hybrident l'identité du lieu. Cette diversité d'ateliers est notamment à l'initiative des résident·e·s accueillis à mesure de l'évolution de la communauté et de ses implantations. L'accent est mis sur une professionnalisation de l'infrastructure fondée sur la diversité des modes de création au sein du lieu, qui se développe depuis l'installation à Bagnolet jusqu'à l'implantation à Clichy. C'est ce que traduit l'ouverture de nouveaux espaces disciplinaires : radio, résine, céramique, cinéma, recherche, mycélium-paysage, etc. Le Wonder dénombre 16 pôles au total en 2022. La diversité des pratiques s'illustre dans les dossiers de présentation qui précisent la façon dont le collectif les intègre à la conception de chaque nouvelle implantation, et dans son lien avec le territoire. Cette mise en récit éloigne le principe d'une labellisation uniformisante et d'une esthétique collective. Le Wonder est bien un lieu unique caractérisé par la diversité des pratiques, des esthétiques et des expérimentations menées par chacun, rendues possible par l'organisation « en commun » d'un espace de professionnalisation partagé par des travailleurs majoritairement individuels. Son économie générale est mise en concordance avec les économies individuelles des artistes souvent précaires en début de parcours. Le principe des ateliers collectifs reste au fondement du modèle économique pour faire baisser le prix au m². Le modèle économique intègre également des investissements en équipement pour les pôles qui en font la demande.

Cette structuration professionnelle interne s'accompagne d'une participation à la structuration professionnelle du secteur des arts visuels en particulier. Les résidences longues proposées par le lieu bénéficient d'une reconnaissance institutionnelle qui se traduit par un financement de la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles, services décentralisé du Ministère de la Culture). En reversant l'intégralité de la subvention aux artistes accueillis, et en fléchant une partie de cette bourse en rémunération du temps de travail, le collectif affirme sa volonté de contribuer à une structuration professionnelle qui soit plus respectueuse des conditions de travail des artistes. Le lieu est représenté, à ce titre, dans le groupe de travail organisé par la DRAC qui réunit les professionnels organisant des résidences dans le but de partager et de consolider les bonnes pratiques en la matière. Certain·e·s résident·e·s prennent également part au SODAVI Ile-de-France[101] (Schémas d'orientation pour les arts visuels). La professionnalisation du lieu aboutit ainsi à la participation de la communauté à des espaces institutionnels de structuration du secteur professionnels des arts visuels essentiellement. Les représentant·e·s du lieu tentent d'y transmettre les éléments de déontologie constitutifs de la professionnalité affirmée collectivement, mais également les questionnements relatifs aux conditions d'organisation collective de la professionnalisation artistique. L'accueil en stage d'étudiant·e·s en écoles d'art contribue également à cette logique de transmission et à

101 Le SODAVI est un outil de co-construction des politiques publiques en faveur des arts visuels mis en place par les Directions régionales des affaires culturelles (en l'espèce la DRAC Ile-de-France), réunissant autour d'un diagnostic commun à l'échelle du territoire les acteurs professionnels et les institutions des arts visuels. Il est décliné selon les spécificités territoriales, accompagné ou mis en place par

positionner le lieu dans une forme de continuité sectorielle qui imprime son identité de lieu d'art contemporain.

Les autres pratiques sont positionnées de manière plus mineure dans la mise en récit du lieu. Le rôle crucial des ateliers bois-métal dans la capacité d'aménagement de l'espace à chaque déménagement a pu être mobilisé en particulier pour renforcer symboliquement la place de ces pratiques dans le lieu. Pour autant, c'est bien sa pluridisciplinarité qui contribue à la circulation de nombreux artistes qui le caractérise. C'est ce qu'illustre notamment l'activité intense du studio de tatouage, dont les artistes fondateurs référents appellent à une plus grande reconnaissance. Ces tensions n'ont pas vocation à être résolues ici. En revanche, le passage à une mise en récit écrite du lieu lors de la rédaction des dossiers de présentation peut fait surgir de manière sensible ces tensions comme ce fut le cas à certaines occasions à Bagnolet. Le dossier de présentation constitue un espace de papier puissant pour la mise en récit, et un enjeu important de valorisation de la diversité des pratiques en présence auprès des institutions et des partenaires.

L'ouverture de la gouvernance permet d'intégrer au pilotage de l'infrastructure des questions de justice sociale qui dépassent les enjeux organisationnels liés à la professionnalisation artistique. La gouvernance intègre dans la dernière implantation à Clichy un groupe de travail « pour l'égalité réelle », fondé par des référent·e·s de pôle et l'administratrice du lieu. Son objectif est d'installer un espace de parole et de travail pour faciliter les pratiques de lutte contre les discriminations de genre et de race. Les derniers évènements organisés reflètent cet engagement, partagé par la communauté, qui se traduit par l'organisation de formations pour sensibiliser et accompagner les organisateurs dans la détection et la prévention des violences sexistes et sexuelles. Des posters de sensibilisation fleurissent dans le lieu, participant de la démarche de prévention. Ces évolutions de la gouvernance illustrent la façon dont la déontologie et la professionnalité peuvent embrasser des enjeux éthiques qui dépassent l'enjeu de professionnalisation disciplinaire, en les intégrant à l'ensemble des pratiques collectives au sein de l'infrastructure.

De plus, l'intimité des liens qui irriguent la communauté est revendiquée par l'ensemble des résident·e·s, au-delà des relations professionnelles. La vie commune des fondateur·ice·s et gestionnaires qui habitent sur place contribue à installer une vie familiale et intime. Les solidarités comme les désaccords soudent le collectif. Les banquets improvisés et les déjeuners collectifs rythment la vie de la communauté dans son ensemble et contribuent à renforcer ces rapports d'interconnaissance et d'amitié. Si les possibilités d'habiter sur place sont restreintes et étroitement contrôlées, s'installer pour y manger est en revanche activement encouragé et régulièrement organisé. Les temps de cuisine collectifs et de partage de nourriture occupent une place centrale dans la conception de la convivialité partagée par les résident·e·s. En négatif, le morcellement de la vie collective lorsque ces temps s'amenuisent, par exemple durant la période de deuil après le départ d'Antoine, en apportent une preuve complémentaire. Le rôle important de l'artiste culinaire, Luc, dans la facilitation de cette convivialité, et la place accordée à la « Cuisine sauvage » dans le projet, participent d'une affirmation spécifique de l'identité du lieu. Il orchestre la production des dîners qui accompagnent chaque réunion, assemblée générale, évènement – et n'attend pas toujours un

tel mobile pour réunir les résident·e·s à table. Dans un premier temps, l'installation d'une cuisine dans le site n°2 (Bagnolet), et sa valorisation dans la mise en récit de l'infrastructure, s'intègre à l'intention de professionnalisation artistique du collectif (« *L'espace cuisine est nouveau et il servira à inviter des artistes culinaires, en considérant la cuisine comme un art à part entière. Ce ne sera donc pas un restaurant, mais un espace d'expérimentation comme le reste du lieu, qui ouvrira de temps en temps avec des menus inédits*. », Luc). Les propositions de création culinaires inédites qui accompagnent ensuite chaque Opéra, mais aussi certaines expositions individuelles dans la galerie à Bagnolet, renforcent cette dimension.

La cuisine, en tant qu'activité, constitue ainsi en pôle ambigu. Elle est à l'interface d'une professionnalisation qui insiste sur sa dimension inédite et spectaculaire, et elle relève en même temps une activité quotidienne domestique, mais aussi relativement intime, partagée par un grand nombre de résident·e·s. Luc souligne la progressive prise en compte de cette activité en tant que pratique artistique à part entière, tout en tâchant de tenir à distance une assimilation à l'art contemporain. Il craint qu'une telle professionnalisation fasse perdre à sa pratique sa dimension conviviale, enfermant l'expérience culinaire dans une évaluation critique, ou en perdant sa déontologie dans la quête d'une renommée. Il s'engage progressivement dans l'organisation d'ateliers *in situ*, ouverts aux habitants, et emporte tout autant de succès auprès des résident·e·s. La cuisine joue ainsi un rôle clef dans l'ouverture au territoire, et dans l'ouverture des rapports entre résident·e·s au sein même de la communauté.

La communauté multiplie ces ouvertures au territoire à chaque implantation. La communication établie avec les Tours Nuages (Nanterre) pendant le confinement en est un exemple, des ateliers de pratiques seront ensuite organisés à Clichy. Un certain nombre de résident·e·s témoignent de leurs envies d'ouverture et d'accueil des habitants du quartier. La mise en œuvre de telles coopérations sur le territoire est toutefois handicapée par ces migrations régulières. Le temps d'interconnaissance et de mise en place de projets communs avec les acteurs locaux est réduit – un temps pourtant nécessaire à l'approfondissement d'un travail en rapport avec la recherche artistique à partager avec des praticiens amateurs. Cette dynamique d'ouverture témoigne toutefois d'un nouvel élargissement du périmètre des activités rendues possibles et souhaitées au sein de l'infrastructure.

* * *

Considérée comme la ressource principale organisée « en commun », l'émergence de l'infrastructure comme espace de professionnalisation repose sur l'assemblage des pratiques de recherche, de création, de production et d'exposition qui la composent, et qu'elle autorise matériellement. L'assemblage de ces activités participe à produire l'infrastructure, celles-ci n'étant pas simplement adossées aux fonctions supports qui la caractérisent. L'espace de l'infrastructure n'est pas une surface inerte sur laquelle se déploient les pratiques artistiques. Les activités organisées collectivement, en dépassant l'échelle individuelle de l'atelier, participent à la définition de l'infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation susceptible d'accueillir une diversité de pratiques. La maîtrise de leur outil de production par les artistes traduit une intention de professionnalisation qui fait moins référence au principe de liberté de création qu'aux conditions matérielles qui participent effectivement à sa mise en

œuvre. « L'autonomie » des résident·e·s, revendiquée collectivement comme principe de professionnalisation, prend appui sur la diversité des pratiques que l'infrastructure rend possible. Leur assemblage comme principe organisateur du *commoning* se traduit par la mise en œuvre d'une professionnalisation collective qui autorise l'expérimentation, reposant sur la forme d'une unité sans synthèse. En ce sens, la dynamique de professionnalisation intègre une dynamique d'*uncomming*, en accueillant les pratiques divergentes vis-à-vis des règles de gouvernance délibérée, mais contribuent toutefois à la logique collective de professionnalisation, en particulier sous sa forme expérimentable. L'autonomie professionnelle des artistes résident·e·s se constitue ainsi en rapport avec la production collective de l'infrastructure, et contribue à la fois au *commoning* et à l'*uncommoning*. La communauté accueille les pratiques divergentes et subversives de l'espace à l'aune de leur contribution à la dynamique de professionnalisation. De ce point de vue, la dynamique de *commoning* qui repose sur des règles établit est nourrie en partie par une dynamique d'*uncommoning* qui, par les pratiques divergentes qu'elle recouvre, qui la déborde et l'enrichit. La dynamique d'*uncommoning*, dans sa dimension divergente, est distinguée par la communauté des usages considérés comme déviants depuis l'évaluation de cette contribution. Cette double dynamique traduit, dans l'approche par les communs, « l'autonomie *via* l'hétéronomie » artistique affirmée par Gielen, et « l'unité sans la synthèse » de Besse. Cela s'incarne à travers l'ensemble des coopérations qui constituent la vie de la communauté usagère et productrice de l'infrastructure.

La professionnalisation de l'ensemble de l'infrastructure embrasse dans la pratique une diversité d'activités professionnelles et domestiques. C'est en quelque sorte le paradoxe de la professionnalisation du lieu : son organisation repose sur le cadrage des activités professionnelles, que le fonctionnement de la communauté déborde. Une forme de *commoning* indiscipliné émerge dans les espaces-temps domestiques et convivialité. Les pratiques artistiques peuvent se croiser et donner lieu à des créations collectives, mais l'identité artistique, voire esthétique, du lieu ne s'y résume pas. L'infrastructure gérée « en commun » permet de produire un espace autorisant la coprésence sous la forme d'une unité de profession, sans la synthèse d'un répertoire arrêté de pratiques ou d'esthétiques.

8.2 Le *commoning* de professionnalisation à la croisée de la planification et de l'usage exploratoire de l'espace

L'étude de cas du Wonder permet d'éclairer le fonctionnement d'une infrastructure de professionnalisation partir de l'étude de la spatialité du *commoning*. Au gré des installations sur différents sites, le collectif Wonder organise une infrastructure *ad hoc*. L'aménagement des bâtiments incarne la traduction spatiale d'une mise en conformité de l'espace à l'intention collective de professionnalisation (spécialisation disciplinaire des espaces), et à ses repères de professionnalité (organisation collective des ateliers). L'approche spatiale du *commoning* permet d'enrichir l'analyse du fonctionnement de cette mise en espace de la professionnalisation et de la professionnalité. L'étude de cas comporte également la

caractéristique paradoxale de constituer une infrastructure qui se caractérise par une conception de l'espace dans le temps long, contrarié par des durées d'occupation courtes.

8.2.1. UN *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION QUI ARTICULE USAGE PLANIFIÉS ET USAGES EXPLORATOIRES DE L'ESPACE

Les modalités d'aménagement de l'espace par le collectif à chaque installation sur un nouveau site correspond aux critères formalisés pour définir la notion d'infrastructure culturelle. Pour rappel, « *Une infrastructure culturelle est un bâtiment, local ou lieu physique qui a une longue durée de vie utile, dont la création comporte une période de gestation importante, qui n'a pas de substitut pertinent à court et à moyen terme, qui est doté de moyens matériels spécialisés, qui est majoritairement dédié à la réalisation d'une fonction culturelle de création, de production, de diffusion/distribution, de formation ou de conservation et qui joue un rôle spécial de soutien à d'autres facteurs de production dans les domaines culturels des arts visuels, métiers d'art et arts médiatiques, des arts de la scène, du patrimoine, des institutions muséales et des archives, des bibliothèques, du livre, du périodique, de l'enregistrement sonore, du cinéma et de l'audiovisuel ou de la radio et la télévision*. » (Marcotte et Bernier, 2011). Les installations du Wonder, en dépit de leur caractère temporaire, visent à la mise en espace des principales fonctionnalités précisées ci-dessous. Marcotte et Bernier soulignent à la fois la dimension spécialisée de l'infrastructure dans ses fonctions, et son fonctionnement général de support aux activités artistiques qui s'y déploient. Le Wonder aménage au sein des bâtiments des fonctions création, de production, d'exposition et de stockage qui traduisent l'intention première de professionnalisation. Certaines sont spécialisées spatialement, d'autres sont organisées de manières plus diffuses spatialement. Les spécialisations disciplinaires des espaces d'atelier respectent un certain nombre d'exigences matérielles, techniques et technologiques qui traduisent une mise en cohérence de l'infrastructure avec l'intention de professionnalisation. Pour exemple :

- l'atelier volume (sculpture) exige l'aménagement d'un espace aux dimensions conséquentes, accueillant des machines spécialisées pour lesquelles des règles d'usages sont fixées afin d'assurer la sécurité des résident·e·s. Le tirage en électricité doit être adapté au fonctionnement des machines, l'éclairage doit être assuré de jour comme de nuit, l'atelier doit être installé à proximité du quai de déchargement afin de faciliter la manipulation des matières premières, des machines et des œuvres, entre autres spécificités ;
- les ateliers « sans poussière » concernent d'une manière générale les peintres, qui ont également besoin d'un certain degré de luminosité ;
- les studios sons/musique sont fabriqués « en boîte », qui constituent de petites pièces au sein desquelles le son est traité pour assurer une acoustique adéquate (notamment par l'installation de panneaux absorbants), et équipées de matériel sonore (tables de mixages, enceintes, micro, câbles, etc.). Elles sont généralement installées au sous-sol afin de diminuer autant que possible les nuisances sonores, sans que l'absence de lumière naturelle ne soit un critère prioritaire.

- de manière liminaire, des espaces de stockage sont organisés pour les œuvres des résident·e·s/habitant·e·s, et l'archivage des travaux d'Antoine. Ces fonctionnalités donnent également lieu à des spécialisations spatiales fortes et relativement figées, généralement en sous-sol.

Les fonctions de création et de production amène à des spécialisations spatiales et techniques très spécifiques, telles que l'illustrent les exemples ci-dessus.

À l'inverse, la fonction d'exposition, qui participe à la professionnalisation, est mise en œuvre par le collectif de manière à surprendre par l'espace, en subvertissant momentanément certaines spécialisations spatiales. Si quelques espaces sont dédiés à l'exposition ou pensés pour l'accueillir (la petite galerie à Bagnolet, l'espace de projection à Nanterre, la grande salle polyvalente à Clichy), le collectif explore des modalités « alternatives » d'exposition, dont les Opéras étaient une traduction spectaculaire, et qui se prolonge dans les occupations suivantes.

Différents types d'installation spécialisées, certaines fixes et d'autres temporaires, fonctionnent ainsi de manière articulée dans l'organisation de l'infrastructure :

- Les espaces disciplinaires spécialisés qui servent à la création-production sont organisés de manière fixe et pérenne dans les ateliers. Cette stabilisation des fonctions de création-production correspond à l'objectif central de professionnalisation. Le haut degré de spécialisation-spatialisation est considéré comme la force principale de la dynamique de professionnalisation, et fait l'objet d'investissements importants en équipement via l'achat de machines notamment. L'occupation temporaire contraint le collectif à réinstaller ces espaces dans chaque nouveau bâtiment, inventant chaque fois une nouvelle forme de stabilité disciplinaire à travers la fixation des technologies et des périmètres spatiaux dédiés. Les différentes formes de spatialité sont conçues et articulées entre elles pour garantir une moindre gêne entre des pratiques incompatibles. En quelque sorte, la spatialisation des activités de création-production balisent le bâtiment et font émerger l'infrastructure comme espace de professionnalisation.
- En contraste, la fonction d'exposition, d'une importance plus modeste dans l'intention de professionnalisation du lieu, peut être installée de manière temporaire, imaginée et inventée pour chaque occasion, « insinuée » potentiellement dans tous les espaces. Elle peut susciter l'invention d'espaces inédits pour l'occasion : ouverture de la Halle pour l'évènement de Bagnolet et invention de nouvelles configurations, organisation de « Portes Fermées » pour les portes ouvertes à Clichy organisant un parcours autour du bâtiment rendant visible les œuvres disposées à l'intérieur, transformation régulière du quai de déchargement en scène, du toit comme espace d'exposition, du sous-sol en mini club pour danser, etc. Certaines formes d'aménagement sont plus stables : la galerie type white cube à Bagnolet, la salle polyvalente à Clichy, l'installation d'une salle de cinéma en particulier, mais sa forme varie sur chaque site, et les rangées de fauteuils restent déplaçables. La fonction d'exposition de l'infrastructure est laissée volontairement ouverte à l'interprétation et exploratoire. Elle incarne l'intention de « décalage » vis-à-vis des formes institutionnelles d'exposition (publiques et privées). Elle constitue en ce sens un repère de professionnalité constitutif de l'intention de

> professionnalisation. Elle peut s'incarner spatialement de manière mobile, non pérenne, en négatif de la fixité la professionnalisation disciplinaire des fonctions de création-production.

Cette double dynamique, spatiale et temporelle, qui articule les fonctions de création-production et d'exposition, émerge des installations successives sur différents site. Cette mobilité implique la récurrence de l'émergence organisationnelle et spatiale. Dans ce contexte, les dynamiques de *commoning* sont adaptées spatialement. L'observation des logiques de spatialisation des fonctions de l'infrastructure permet d'éclairer la matérialisation des intentions de professionnalisation et les repères – y compris spatiaux – de la professionnalité.

La fonction de formation prend une forme spécifique au sein de l'infrastructure du Wonder. L'intention de formation professionnelle entre pairs revendiquée par le collectif, hors des cadres académiques, intègre une composante non-planifiée importante. Le Wonder organise relativement peu de formations professionnelles traditionnelles en comparaison du volume d'activité globale. Le lieu permet toutefois l'accueil régulier de promotions d'étudiants et de stagiaires, et organise des résidences d'artiste. Au-delà de ces formes spécifiques d'accueil, dont l'une des traductions spatiales est incarnée par la « chambre de résidence », la formation entre pairs est considérée et revendiquée, dès l'installation à Saint-Ouen, comme une dimension transversale de l'organisation, comportant une part de spontanéité. Celle-ci est favorisée par la dimension collective des ateliers et des espaces de convivialité, dont l'ouverture doit faciliter la rencontre, le dialogue et *in fine* les coopérations. Cette fonction est diffuse dans l'organisation et ses espaces. À l'informalité des échanges professionnels entre pairs, correspond une forme de mobilité spatiale – facilitée par la circulation au sein des ateliers collectifs. C'est avant tout sur une forme de « dynamique de coprésence » (« *thrown-togetherness* ») pour le dire avec Massey, permise de fait par la nature des espaces partagés, qui constitue le cadre spatial informel de la rencontre entre pairs. Cette spatialité spontanée est complémentaire de la planification et de l'effort de fixité des autres fonctions de professionnalisation collective. Cette dynamique de *commoning* à la spatialité non planifiée, infra-communautaire dans le sens où elle concerne des coopérations interpersonnelles de gré à gré, constitue un repère central dans la professionnalité revendiquée par la communauté. L'infrastructure comme espace de professionnalisation autorise l'autonomie individuelle des pratiques artistiques tout en facilitant leur dimension collective. Cette absence de prescription, et la valorisation des coopérations qui mise sur la spontanéité des échanges et des rencontres entre artiste, s'appuie sur le « hasard de l'espace » comme élément susceptible de faire « advenir quelque chose de nouveau » (Massey, 2005).

8.2.2. L'ÉMERGENCE D'UN LIEU QUI DÉBORDE L'INFRASTRUCTURE ET SON BÂTIMENT[102]

Le groupe de fondateur·ice·s et artistes gestionnaires autorise une certaine flexibilité interprétative de l'espace (Gieryn, 2002), une compréhension plurielle des possibles de l'espace, de sorte que les artistes puissent y produire une diversité de travaux, et les montrer dans des conditions adaptées à leur pratique.

La première expérience d'installation dans une ancienne gare la petite ceinture (le Point G) organise des fonctions de production et d'exposition à partir d'un usage flexible de l'espace. L'accent est mis sur la capacité des organisateurs à aménager l'espace pour pouvoir montrer des travaux artistiques et organiser des évènements. Dès cette expérience, l'espace du lieu est appréhendé comme la condition matérielle de l'ouverture et du possible (« *tout partait du lieu* », « *tout était possible à partir du moment où on avait un lieu assez grand pour accueillir ce qu'on voulait, et que partant de là on pouvait faire plein de projets* », Aurélien). Du point de vue de la gouvernance, l'espace est géré par le groupe des fondateurs du lieu, et des personnes comme Charly qui décide de s'y investir activement, et une grande liberté est laissée aux artistes invités dans les usages de l'espace. Les liens qui font émerger le groupe affinitaire qui ouvrira ensuite le Wonder à Saint-Ouen s'établissent à partir de cette expérience partagée. Elle illustre la production sociale d'un espace culturel à partir d'une diversité d'usages. L'espace est envisagé en tant que ressource, et la production de l'espace produit en même temps le groupe qui l'organise L'ensemble des pratiques spatiales y contribuent : la domestication quotidienne de l'espace, son organisation par projet, l'ouverture aux pratiques festives. Le lieu intègre la diversité de ces usages dans une identité commune. Le mode évènementiel imprime une temporalité, un rythme organisationnel qui est celui du projet, du temporaire. L'aménagement de l'espace est tout aussi temporaire et précaire, à la fois compte tenu du statut juridique de l'occupation illégale, mais aussi du fait même de la forme et de la petite taille du bâtiment. La production collective d'un espace modulaire permet de palier à sa précarité : nécessairement bricolé pour s'adapter à la diversité des usages, ces recompositions permettent de compenser sa taille restreinte. Ces pratiques collectives rendent ainsi l'économie de la production de l'espace soutenable. Enfin, l'exposition organisée en partenariat avec Louvre incarne la reconnaissance de l'identité du lieu au-delà des limites du bâtiment dans lequel il a été constitué. Cela illustre la façon dont l'organisation collective, ébauche d'un processus de *commoning*, peut parfois s'affranchir de l'espace qui a suscité son émergence.

Pour permettre l'occupation du 1er site du Wonder, à Saint-Ouen, le groupe des fondateurs s'engage dans la réhabilitation d'un bâtiment choisi dans l'ensemble de la friche en conviant les artistes à se joindre aux travaux dans la perspective de devenir résident·e·s. Les divers témoignages illustrent la façon dont le corps à corps avec le bâtiment donne corps à la communauté. Il s'agit ici moins d'un jeu sur les mots que de décrire la matérialisation de la communauté par le truchement d'interrelations spatialisées. Ce sont les efforts de réparation et

102 La formule a été reprise dans le cadre de mes fonctions actuelles de coordinatrice à La Main, foncière solidaire culturelle, pour le thème de la journée nationale du foncier culturel organisée le 13 octobre 2023. Il nous semblait nécessaire de préciser ici que nous n'avons pas plagié la formule, il s'agit d'une transmission de nos travaux en direction de l'équipe organisatrice.

d'aménagement partagés par les résident·e·s pour rendre possible l'occupation de façon relativement stabilisée qui forgent les premiers liens constitutifs du lieu. Pour le redire avec Massey, « *l'espace n'existe pas avant les identités/entités et leurs relations* », il est le produit d'inter-relations, qui peuvent s'avérer conflictuelles. La production de l'espace de l'infrastructure permet à la communauté d'émerger à mesure de la réhabilitation du site. L'ouverture du processus de réhabilitation et d'installation à une large participation des résident·e·s rend possible l'émergence d'une dynamique de *commoning* qui se spatialise en faisant émerger l'infrastructure. Les artistes qui prennent part aux travaux, et celles et ceux qui rejoignent progressivement le lieu, sont invités avant tout à se saisir d'un espace d'atelier pour entrer dans la communauté. L'intégration à la communauté passe par l'installation dans l'espace, qu'il s'agisse d'usages individuels ou collectif de l'infrastructure collectivement aménagée.

Du point de vue de la ressource, l'espace géré « en commun » émerge ici par la convergence de pratiques de réhabilitation pour l'installation d'ateliers, sans que les règles d'usage de l'espace une fois stabilisé n'ait fait l'objet d'une planification préalable. Dans ces conditions, des interprétations plurielles de l'espace et de ses usages (Gieryn, 2002) se développent. Le premier site du Wonder est caractérisé par cette flexibilité interprétative. L'infrastructure consiste en un bâtiment hébergeant une diversité d'ateliers privés, souvent partagés par au moins deux personnes qui y développent des pratiques individuelles ou de groupe, ainsi que des ateliers collectifs organisés sous forme de pôle dans lesquels sont installées les machines partagées par l'ensemble de la communauté. Les pratiques d'habitat se mêlent aux pratiques professionnelles des jeunes artistes. Les activités de production des entités individuelles – artistes et collectifs – s'articulent au sein de l'ensemble du bâtiment – faisant écho à Massey qui invite à concevoir l'espace comme une « simultanéité d'histoire-en-cours ».

L'organisation collective spatiale se prolonge après les travaux d'aménagement les plus importants, qui forment l'espace-temps initial d'installation. La transformation spatiale de l'infrastructure sur le long terme passe par l'intégration progressive de nouveaux espaces disciplinaires (le studio photo, la salle d'exposition). Le fonctionnement de l'infrastructure intègre une logique de saisonnalité avec les espaces extérieurs et la faible isolation du bâtiment lui-même. L'organisation collective de l'espace évolue également, en dernière instance, avec son ouverture au public lors des temps d'exposition en journée, puis de manière plus festive la nuit.

Les principes d'organisation ouverts de ce premier site, qui laissent les usagers s'installer relativement au gré à gré, favorisent « l'existence de la multiplicité » dans l'espace (Massey, 2005) : au sein de l'infrastructure « coexistent des trajectoires distinctes » des usagers. L'espace partagé est en quelque sorte semi-ouvert. Installé sur un vaste terrain en friche, et le bâtiment ayant lui-même une taille conséquente, il peut être considéré compte tenu de ces caractéristiques matérielles comme une ressource non-exclusive. Le bail signé par l'association des fondateurs-gestionnaires constitue une fermeture juridique de l'espace, plus symbolique que matérielle, mais qui contribue à désigner la communauté du dedans à même de maîtriser les conditions d'accueil. Cependant, ce cadrage juridique ne résume pas les relations qui se nouent dans l'organisation des entrées et des sorties et de la circulation dans l'espace. Aucun mécanisme de surveillance n'est mis en place, les résident·e·s organisant de

manière autonome l'accueil des personnes qu'iels souhaitent inviter. De plus, certains usages débordent le cadre des pratiques artistiques en atelier.

L'hétérogénéité des usages génèrent des conflits que la communauté dans son ensemble peine à réguler. « *L'identité du lieu et les significations liées au lieu sont toujours ouvertes à la contestation et au conflit* » rappellent Sergot et Saives (2016, p. 342). Pour le dire avec Massey, il s'agit de toujours négocier l'ici et le maintenant, puisque « *les conflits émergent de la rencontre en un lieu d'individus qui imagine et pratiquent ce lieu différemment, ce qui exige une négociation constante* »[ccxxxii] (Sergot & Saive, p. 341). L'informalité prévaut dans les usages de l'espace, que l'équipe de gestion du lieu ne cadre pas de manière autoritaire. Cela produit l'effet d'un « chaos » comparable à la superposition architecturale fabriquée par Tschumi (voir chapitre II – 2.2.3). La superposition d'usages qui traduisent des interprétations plurielles des possibles du lieu en font un espace de « l'indécidabilité » visé par Tchumi[103]. Chaque conception possède sa cohérence propre, mais tous les usages ne sont pas compatibles. Les usages se chevauchent et se gênent – en particulier dans l'organisation des rythmes de travail et festifs – dans la mesure où leurs espaces sont différenciés mais juxtaposés dans ce bâtiment « cellulé » mais mal isolés les uns des autres, avec les moyens du bord. En l'absence d'une compréhension commune de l'espace ressource, les usages des ateliers se rapprochent d'une logique de privatisation des espaces sans contrepartie. La faiblesse de la régulation à Saint-Ouen, outre l'absence d'un mode de gouvernance partagé à l'ensemble de la communauté, se loge dans les écarts qui s'agrandissent entre les usages. Ces écarts incarnent l'incompatibilité des imaginaires liés aux usages du lieu, entre dune part la conception d'un lieu de vie organisé hors des pratiques de professionnalisation, et d'autre par une volonté de professionnalisation de l'espace et de la communauté. Rien n'indique qu'une formalisation d'une gouvernance partagée, dans le cadre d'une assemblée réunissant tout·e·s les résident·e·s et usager·e·s, ou d'une procédure de règlement des conflits, aurait permis de résoudre cette indécidabilité de l'espace, et cette incompatibilité des usages. L'établissement de règles partagées et de moyens de leur imposition aurait en revanche peut-être permis qu'une conception de l'espace l'emporte sur d'autres.

Dans ce contexte d'indécidabilité, l'espace partagé continue toutefois de susciter des rencontres. L'organisation d'évènements suscite des pratiques de *commoning* propices à la production d'une dynamique collective. Les témoignages illustrent ainsi à la fois la richesse des rencontres au sein du lieu, et la fragilité des modes de co-existence au sein des espaces partagés par la communauté, produisant ainsi « *le hasard de l'espace comme le résultat incertain issu des rencontres sociales spatialisées* » (Massey, 2005, p. 94). Les pratiques de *commoning* qui émergent avec les temps collectifs d'organisation du bâtiment, qui redonne une unité de lieu, ne suffisent pas à résoudre les écarts de conception. La « fissure de la communauté » se creuse progressivement à mesure que s'approche la fin de l'occupation du bâtiment.

La confrontation avec le temps de la ruine du bâtiment implique imprime un rythme d'occupation itératif. Il se recompose sans cesse au fil des réparations et des conquêtes précaires pour maintenir une unité de lieu face au morcellement du bâtiment lié à sa vétusté.

103 Pour rappel, Tschumi conçoit les Folies du Parc de la Villette en superposant trois structures architecturales, qui, chacune, prise isolément, possède sa propre cohérence logique, mais qui assemblées rendent impossible la création d'une « méga-structure méga-cohérente » par superposition.

Les liens qui se tissent entre les artistes qui s'engagent dans l'entretien du bâtiment fondent l'émergence de l'équipe qui s'empare du lieu et de son nom pour organiser sa migration vers le second site. Si cette migration n'était pas légitime aux yeux de tous les résident·e·s, il est intéressant de constater que les personnes qui conçoivent cette migration sont les plus impliquées dans l'entretien d'une unité de lieu. Le groupe d'artistes gestionnaire de l'infrastructure se constitue à partir d'une expérience partagée de son entretien, mais aussi des résultats contrastés du hasard de l'espace. Les conflits issus de la flexibilité interprétative des résident·e·s constituent un repoussoir qui encourage les fondateurs du Wonder/Liebert à organiser une gouvernance formalisée, fondée sur des règles d'usage explicitées et une maîtrise de l'espace par les artistes gestionnaires. À l'inverse, la richesse des rencontres, et les coopérations professionnelles qu'elles suscitent, restent un objectif qui doit s'incarner dans les modalités d'organisation du nouveau bâtiment. L'accent est donc mis sur le partage des espaces spécialisés pour des pratiques professionnelles individuelles qui sont identiques ou proches sur le plan disciplinaire, ou qui ont vocation en se jouxtant à ne pas se gêner.

L'installation sur le second site, à Bagnolet, est l'occasion de réorganiser spatialement les usages à partir des apprentissages issus de l'expérience de Saint-Ouen. La nouvelle équipe de gestionnaires s'est constituée, dans la transition d'un bâtiment à l'autre, autour d'un objectif commun : ouvrir un lieu à destination des jeunes artistes pour que l'organisation des espaces soient alignés avec leur besoin en matière de recherche et de création. La conception du lieu et de la communauté, ainsi que la définition des règles d'usage, s'intègrent dans ce cadrage spatial initial qui définit le second site. L'espace géré collectivement peut-être considéré comme fermé. Les artistes-gestionnaires maîtrisent de manière plus ferme l'accès au bâtiment : la porte d'entrée est fermée à clef, plus tard une alarme sera installée. L'organisation des pratiques artistiques par étage induit une structuration interne de la communauté par affinité de pratique. Le rapport à l'espace est cadré juridiquement par la convention qui unit les résident·e·s au promoteur immobilier propriétaire du lieu. La professionnalisation de l'infrastructure passe par l'élaboration d'un modèle organisationnel et économique qui doit autoriser les investissements nécessaires à la professionnalisation de l'espace : achat et installation de machines, répartition de l'espace autorisant la production de grandes formes, répartition cohérente dans l'espace des différentes disciplines. Les fondateurs conservent un droit d'habitat, mais celui-ci est exclusivement lié à cette position avant d'être ouvert aux résident·e·s cooptés pour occuper une place de gestionnaire dans la gouvernance, en fonction de l'investissement dans la gestion du lieu. L'habitat est zoné, réduit à un étage dédié, et étroitement relié à la figure de l'artiste gestionnaire de l'infrastructure, fonction qui légitime l'accès à l'habitat. Il est ainsi isolé du reste du bâtiment qui accueille des espaces professionnels. L'exclusion de l'habitat hors de l'infrastructure comme principe général d'organisation est d'autant plus aisée à garantir que les ateliers sont collectifs et non plus organisés en cellule. Les ateliers collectifs contribuent à l'exclusion à des formes domestiques non maîtrisée. Les espaces collectifs sont en quelque sorte purifiés des usages domestiques, au profit de leur professionnalisation.

La professionnalisation revendiquée par les fondateurs du Wonder/Liebert traduit une certaine continuité avec la dynamique historique de professionnalisation artistique issue du XIXe siècle et de ses prolongements contemporains – se référant parfois à la notion d'avant-garde.

Cela se traduit dans la relation à l'espace via la mise en récit du lieu amorcée par Antoine et prolongée par les fondateurs après son départ. L'exploration plastique est décrite en des termes qui renouent avec une dimension en quelque sorte héroïque, qui relève du roman d'apprentissage et insiste sur la dimension baroque, éventuellement extrême des pratiques (« *Ça* [le lieu, l'infrastructure] *laisse le temps de faire gicler des trucs, de les brûler, de vraiment questionner la forme*. », Raphaël). À Bagnolet, l'espace du parking, peu sensible aux dégradations matérielles, facilite les pratiques les plus risquées et les inédites. L'usage du feu lors des Opéras devient une référence interne qui, même si elle est mobilisée sur le ton de l'humour, illustre la liberté d'usage que cet espace autorise. La dimension baroque des Opéras émerge grâce à cette plasticité. Cette liberté s'articule avec les efforts de standardisation en termes d'équipement au sein des ateliers collectifs. Les nombreuses machines des pôles bois et métal contribuent au crédit accordé au lieu en termes de service rendu par le collectif à l'ensemble de la communauté via l'infrastructure. Qu'il s'agisse des ateliers, du parking ou de la grande halle, l'aménagement de l'espace est pensé pour augmenter les possibilités de recherche et d'expérimentation. Cette logique se prolonge dans l'ensemble des installations du lieu sur les sites suivants. La multiplication des pôles spécialisés contribue à nourrir et valoriser la diversité des pratiques des résident·e·s, qui en retour enrichit les possibilités offertes par l'infrastructure.

La professionnalisation de la communauté passe par la professionnalisation des espaces. L'étude de cas éclaire la façon dont les travaux de réhabilitation des bâtiments constituent une spatialisation progressive de l'organisation. L'un effort éprouvant qu'il représente pour les résident·e·s impliqué·e·s amorce une dynamique de *commoning* particulièrement robuste lors des installations du 3e et 4e site (Nanterre puis Clichy). Lors du passage du 1er du 2e site, les fondateurs se sont constitués sous forme d'une équipe de gestion, hors de la communauté de résident·e·s encore à constituer, et ont mené les travaux de réhabilitation en groupe restreint. Les deux déménagements suivants, les résident·e·s sont interrogé·e·s en amont de la migration du site à l'autre sur leur souhait de rester au sein de la communauté, ce qui représente un droit acquis dans les usages, bien que non formalisé dans les règles écrites de gouvernance. La capacité du groupe dans son ensemble à concevoir et planifier sa migration d'un site à l'autre, à partir de Bagnolet, l'émergence d'une communauté du lieu qui peut s'affranchir de l'espace initial duquel elle émerge.

À mesure que les usages professionnels sont déployés dans l'espace, l'aménagement de l'infrastructure évolue. C'est *via* l'organisation collective, que la communauté organise ces évolutions spatiales. C'est ce dont témoigne la création d'un espace isolé pour permettre l'usage de matériaux trop toxiques et qui gêne les résident·e·s, mais aussi la modification de la circulation entre les ateliers sons et la sortie sur le site de Bagnolet, afin d'articuler les usages diurnes et nocturnes, sans compter les multiples modifications des sens de circulation pour accueillir le public lors des évènements (condamner des espaces, maintenir ouvertes certaines portes, faire évoluer la signalétique, etc.). Le *commoning* s'incarne dans des aménagements à géométrie variable. Cela permet à la communauté de se saisir pleinement des possibles de l'espace en lui conservant une capacité de reconfiguration permanente, qui se prolonge bien au-delà de la phase initiale d'installation.

Les résidences du collectif « hors les murs » se traduisent par une réinvention de la spatialité des coopérations artistiques, qui doit s'organiser sans la conception du lieu (« *Ici ce qui nous*

relie, c'est le lieu, tu vois, c'est ce qui fait un. Mais quand on va à l'extérieur, on ne fait pas un, parce qu'on a chacun notre pratique. Donc on doit trouver un terrain d'entente qui va faire un », *Mickaël*). Le collectif, composé des fondateur·ice·s et résident·e·s gestionnaires associé·e·s, doit inventer des processus de recherche et de création en s'ajustant rapidement à de nouveaux espaces. Cette capacité est informée des expériences communes de la gestion du lieu, et s'en émancipe. Le défi de la coopération artistique s'en trouve reconfiguré, en interrogeant les périmètres professionnels de chacun·e hors des dispositions des ateliers partagés. Ces reconfigurations du travail artistique collectif ouvrent à des négociations nouvelles en se détachant de l'espace « initial » du collectif (au sens du site occupé au moment de la résidence).

Le lieu déborde ainsi chaque bâtiment dans lequel il s'incarne spatialement. Ce sont l'ensemble des composantes de la socio-matérialité de l'organisation qui composent l'infrastructure qui font émerger le Wonder comme un lieu et une communauté. La dimension instrumentale de l'infrastructure se traduit par l'organisation de l'espace au service de la professionnalisation, via la spécialisation des espaces d'ateliers privés et collectifs. La dimension esthétique (en référence à l'expérience sensorielle suivant Royer, 2020) se matérialise par l'unité du lieu sans synthèse : la diversité de pratiques et d'esthétiques qui coexistent caractérise la pluridisciplinarité revendiquée dans la stratégie discursive et spatiale qui fonde l'organisation de l'infrastructure. La multiplication des pôles disciplinaire, et leur spécialisation, y contribue. A cela s'ajoute la programmation collective à travers les grands évènements organisés collectivement, qui permettent de valoriser la richesse des esthétiques en présence, et les liens avec d'autres artistes invité. L'ensemble contribue à situer le lieu sur la scène de la création contemporaine, ce qui constitue un élément central de sa dimension symbolique.

8.2.3. UN *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION EN RÉSISTANCE AU MORCELLEMENT DE L'OCCUPATION TEMPORAIRE

L'analyse des modalités spatiale de production d'une infrastructure comme ressource centrale d'un lieu de professionnalisation permet en retour d'éclairer les conditions matérielles de sa gestion. L'étude de cas du Wonder permet d'éclairer un *commoning* de professionnalisation à travers l'analyse de l'organisation spatiale évolutive à mesure des installations, des réagencements des rapports sociaux-spatiaux entre les pratiques, de l'observation des phénomènes d'abandon progressif d'un bâtiment (qui se traduit par l'apparition d'espaces vides, d'objets abandonnés, etc.) et de l'organisation-spatialisation de la communauté dans un nouvel espace.

Le *commoning* de professionnalisation permet à une communauté d'artiste d'organiser des espaces dédiés aux pratiques professionnelles que la communauté tente d'ajuster, par itération et délibération, aux besoins et aspirations à la fois individuels et collectifs en présence. Les pratiques de recherche artistiques dans un espace ouvert et conçu pour l'expérimentation débordent les espaces balisés par les spécialisations disciplinaires en ateliers qui constituent l'infrastructure. Ces démarches exploratoires sont facilitées par la récurrence d'une dynamique émergente de *commoning*, qui se recompose à chaque installation, et qui compose

avec la diversité des pratiques des résident·e·s. Cette dynamique émergente contribue à l'ouverture exploratoire des pratiques de professionnalisation.

Prendre en compte la spatialité du *commoning* de professionnalisation permet d'éclairer ce qui parfois échappe aux règles de gouvernance liées à l'organisation « en commun », « du commun », et « pour le commun » (Fournier, 2013). Les difficultés rencontrées par la communauté – liées à la gestion collective du lieu en matière de gouvernance et d'organisation de l'espace, et à la multiplicité des trajectoires et des interprétations de l'espace telle que l'éclaire Massey (2005) – trouvent à se résoudre par des réagencements qui permettent de mieux composer avec la co-présence. L'hétéronomie du lieu et la diversité d'interprétation des usages de l'espace permettent de faire subsister à l'intérieur même de l'infrastructure une compréhension commune de l'intention générale de professionnalisation, et de faire émerger certains repères communs de professionnalité. Certains points d'organisation générale de l'infrastructure restent débattus, ouvrant à des réorganisations spatiales partielles, ou une re-planification à l'aune d'un changement de site. La diversité des usages qui s'organisent au sein de l'infrastructure s'incarnent diversement dans l'espace et contribuent à la diversité professionnelle et relationnelle du lieu.

Avec une installation d'une durée moyenne de deux ans, la dimension temporaire précaire de l'installation accapare l'énergie des gestionnaires et des résident·e·s dans un au-dehors du lieu qui ne permet que difficilement de « parler des projets au présent ». Les incertitudes et les délicatesses stratégiques liées aux négociations avec les collectivités territoriales et les promoteurs rendent la communication du collectif gestionnaire en direction de l'ensemble des résident·e·s parfois délicates. Certains témoignent de leur difficulté à se rendre utiles dans la recherche, mais cela fait surtout émerger une inquiétude commune quant à la stabilité de leur outil de travail partagé. Avant chaque fin d'occupation, certain·e·s quittent le lieu et la communauté en s'installant ailleurs, face à des contraintes d'agenda n'autorisant pas l'incertitude des conditions de production, ou à des obligations personnelles et familiales. Si chaque nouvelle installation est propice à un nouvel appel à candidature qui ouvre le lieu à de nouvelles personnes, l'occupation temporaire sur des durées aussi courtes contribue aussi à morceler la communauté et à précariser les conditions de travail des résident·e·s. Les possibilités plastiques autorisées par les bâtiments considérés comme obsolètes, et donc peu sensibles aux dommages dans la perspective de leur destruction, constituent parfois un atout. Cependant cela ne compense par l'inquiétude très forte des résident·e·s quant à leur capacité d'accéder à un outil travail à court terme. Il est à noter que si le contexte du bâtiment périssable a pu être valorisé dans la mise en récit de l'infrastructure comme autorisant des pratiques plastiques extrêmes, la réalité des usages du lieu se traduit par des efforts très conséquents de réhabilitation et d'entretien du bâtiment. L'occupation temporaire n'a rien d'un privilège en termes de liberté d'usages lié à l'obsolescence des espaces programmée par les promoteurs immobiliers. Elle se révèle être une forme d'installation qui, si elle a pu être choisie dans la contrainte du marché immobilier métropolitain pour faire face au besoin des artistes d'accèder à des ateliers de travail, s'avère être largement subit dans les temporalités extrêmement courtes qu'elle impose. Elle devient également de plus en plus coûteuse compte tenu de l'augmentation des prix de location, et compte tenu de l'importance des travaux réalisés entièrement aux frais de la communauté. Dans ce contexte, l'organisation des

déménagements s'établit progressivement comme un temps fort qui contribue à souder la communauté, l'installant paradoxalement comme l'une des dimensions les plus intenses du *commoning*.

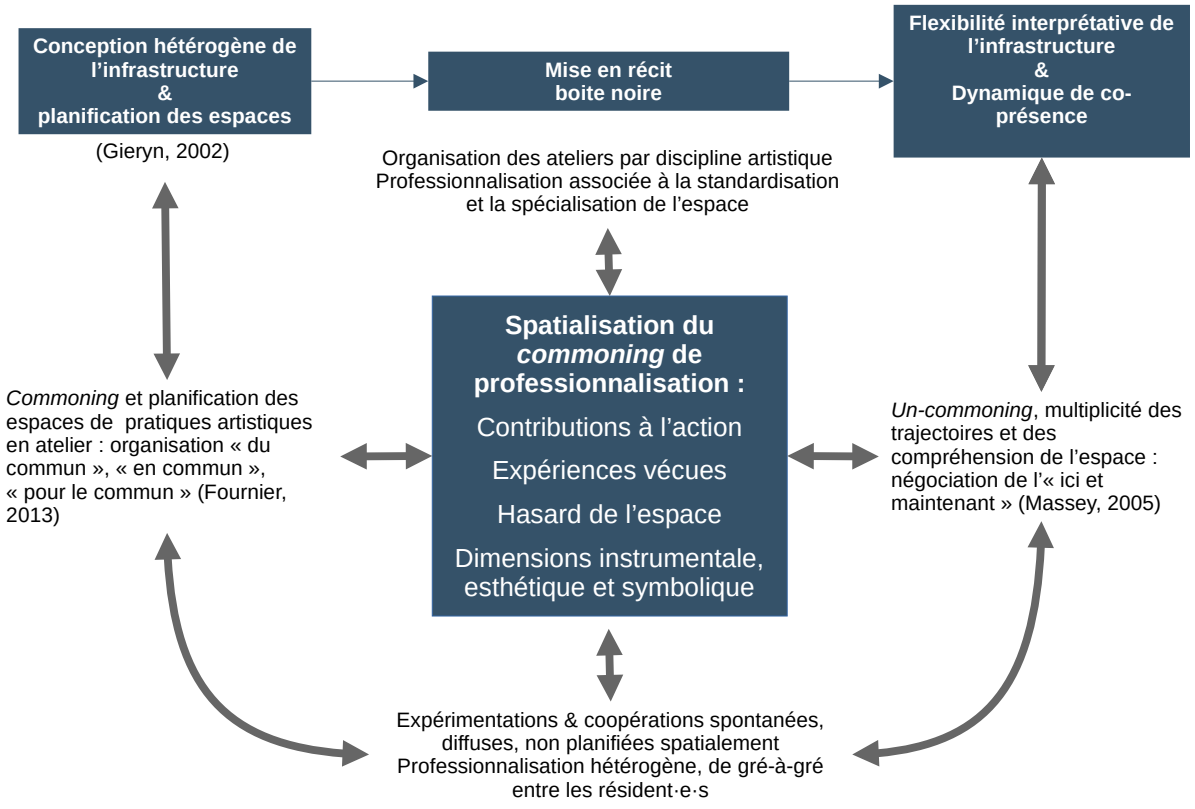
Le *commoning* de professionnalisation constitue également une dynamique de résistance. Face aux injonctions institutionnelles (publiques et de marché) d'une professionnalisation artistique individuelle et face à la logique instrumentale de la ville créative, l'affirmation d'un espace de professionnalisation organisé collectivement, entre pairs, dédié aux démarches exploratoires permet de se préserver des logiques instrumentales et de conserver l'idéal d'une démarche artistique autonome.

Dans l'espace métropolitain, les projets artistiques et culturels sont mis en concurrence via des appels à manifestation d'intérêt pour l'occupation temporaire d'espace sur des durées très courtes (d'à peine deux ans à 4 ans pour le cas du Wonder). La communauté du Wonder tente de résoudre les tensions qui naissent dans le paradoxe de l'installation d'une infrastructure, caractérisée par le temps long, mais dont le fonctionnement est sans cesse réinitialisé et bousculé par des migrations régulières. Si ces migrations sont propices à des réajustements au sein du *commoning* de professionnalisation, les coûts financiers et humains sont extrêmement conséquents (les investissements perdus dans chaque bâtiment, les coûts de déménagement et les coûts difficiles à calculer d'un volume considérable de temps de travail dédié à la recherche, la conception, l'installation, la valorisation, etc. du projet). A cela s'ajoute les temps durant lesquels les ateliers, inaccessibles, ne permettent plus aux artistes de travailler les privant ainsi de rentrées d'argent. Les conséquences néfastes vis-à-vis des capacités d'organisation collective (qui manque de temps de délibération et de stabilisation des processus organisationnels), interrogent la soutenabilité de ce modèle. La mise sur le marché de ces espaces permet aux communautés de faire naître des lieux de travail. Cependant, le temps de l'espace temporaire, régulièrement présenté comme l'interstice inédit propice à l'exploration, prend par moments les allures de Chronos, le dieu qui mange ses enfants.

CONCLUSION

Le *commoning* de professionnalisation comprend l'ensemble des dynamiques de spatialisation qui permet l'émergence d'une infrastructure gérée pour et par les artistes. La diversité des pratiques qui se matérialisent dans l'espace du lieu, prises ensemble, constituent la spatialité de l'infrastructure. La socio-matérialité de la dynamique de *commoning* ne se résume pas à la planification de règles d'usage liées à la mise en œuvre d'une organisation « en commun », « du commun », « pour le commun » (Fournier, 2013) des ateliers spécialisés. La dynamique collective qui anime l'ensemble de l'infrastructure se nourrit également de la multiplicité des trajectoires en présence et de la flexibilité interprétative des possibles de l'espace. Des pratiques divergentes, vis-à-vis de la planification de l'espace, nourrissent une dynamique d'*uncommoning* qui s'articule et enrichit la dynamique de *commoning*. La dimension divergente de l'*uncommoning* est distinguée des usages déviants en fonction de leur contribution à la dynamique de professionnalisation et au fonctionnement de l'infrastructure. Le hasard de l'espace et la dynamique de coprésence laisse place à l'expérimentation, qui se matérialise de manière diffuse dans l'espace, et non planifiée. Cela permet, au-delà de la spécialisation des ateliers, l'organisation de formes d'exposition hors des standards professionnels, dans des espaces imprévus. Cela favorise également les coopérations de gré à gré entre les résident·e·s. Le schéma suivant illustre la diversité des pratiques du *commoning* de professionnalisation.

Schéma de spatialisation du *commoning* de professionnalisation



La conception de l'espace, à mesure des déménagements et des ajustements au cours des occupations, est informée et ajustée en fonction des sites occupés, et des nouvelles disciplines

accueillies. La phase de conception est hétérogène dans la mesure où le collectif tente de planifier l'aménagement d'une diversité de pratiques dans l'espace, et d'en ajuster les conditions de voisinages. Cette conception fait émerger des ateliers spécialisés, dont la gouvernance est attelée à des droits d'usage réglés par la gouvernance. En même temps, des pratiques d'expérimentation et de coopération spontanées sont bienvenues si elles s'inscrivent dans une subversion de l'espace qui contribue à expérimenter de nouvelles pratiques artistiques de production et d'exposition. Cette double dynamique de professionnalisation, planifiée et spontanée, est intégrée dans la mise en récit du lieu comme infrastructure de professionnalisation. Celle-ci est présentée comme un espace d'exigence, bien équipé pour facilité les pratiques artistiques, au service de la professionnalisation. Ce récit rigoureux intègre toutefois le hasard de l'espace : l'espace de l'infrastructure favorise les rencontres artistiques entre pairs, qui mènent aux expérimentations désirées. La dynamique de coprésence facilite les rencontres, et une flexibilité interprétative de l'espace est autorisée. Elle embrasse la diversité de compréhensions de l'espace par les résident·e·s qui leur permet d'expérimenter de nouvelles façons de faire. Cela oblige la communauté dans son ensemble à accueillir une diversité de pratiques non-planifiées, qui exigent des ajustements collectifs, et qui en retour nourrit la dynamique d'expérimentation. Les résident·e·s s'engagent dans ces dynamiques depuis leur contribution à l'action collective, leur expérience vécue du lieu, en composant avec le hasard de l'espace qui permet les rencontres. Chacun·e des résident·e·s expérimente, individuellement et collectivement, une approche à la fois instrumentale, esthétique et symbolique de l'espace. Ensemble, la conception de l'espace, les contributions à l'action et les expériences vécues par l'ensemble des résident·e·s forment le *commoning* de professionnalisation. Ces dynamiques organisationnelles, porteuses des dimensions instrumentales, esthétiques et symboliques de l'organisation (Royer, 2020), font émerger le lieu au-delà d'une conception de l'infrastructure rabattue sur des fonctions supports.

Ce constat permet de conforter l'analyse au-delà d'une fixité du lieu associé à un bâtiment comme forme matérielle qui le résume. « *L'uncommoning* » (Blaser & de la Cadena, 2017) contribue à faire évoluer la dynamique de *commoning* en conservant la diversité des pratiques en présence, qui se manifestent notamment par les expérimentations et les coopérations de gré à gré entre résident·e·s. À la diversité des pratiques professionnelles que l'infrastructure autorise correspond une diversité de modes de *commoning*, emprunt de vision communes et divergentes, de dynamiques de coopérations convergentes, et de contestations.

CONCLUSION GÉNÉRALE

SYNTHÈSE DU CADRE THÉORIQUE ET DE L'ÉTUDE DE CAS

Ce travail de thèse a eu pour objectif d'analyser comment les dynamiques de *commoning* peuvent faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique. La recherche s'est appuyée sur une étude de cas monographique longitudinale d'un *artist-run space* grand-parisien.

Le cadre théorique permet d'articuler plusieurs courant. Le premier concerne le *commoning*. Au début des années 2000, Hess et Ostrom (2001, 2007) identifient les communs de connaissance qui se caractérisent par la gestion collective des contenus informationnels. Les autrices proposent de distinguer les infrastructures, les contenus et les artefacts qui constituent ces communs. Par la suite, les nouveaux communs identifiés par Hess (2008), font porter l'analyse sur les revendications politiques et éthiques des *commoners* pour rendre communes certaines ressources, dont celles considérées comme nécessaires à l'exercice des droits fondamentaux des personnes (Rodotà, 2016). Cette perspective s'intéresse non plus aux communs en tant que « chose » mais en tant que processus. Elle se développe autour de la notion de *commoning* qui renvoie au processus organisationnel collectif, réflexif et porteur de références éthiques (Linebaugh, 2008) qui permet l'émergence et l'entretien des communs. Les dynamiques de *commoning* peuvent se décliner (Fournier, 2013) en distinguant l'organisation « en communs » (l'allocation des ressources communes attribuées aux usages individuels ; et la répartition des responsabilités entre les usagers), « du commun » (la production collective des ressources), et « pour le commun » (l'usage collectif des ressources). Il est également possible de considérer qu'existent au sein du *commoning* un certain nombre de divergences dans l'interprétation des ressources et de ses usages, le *commoning* ne correspondant pas à la mise en œuvre d'une discipline parfaitement appliquée. Ces divergences coexistent et éventuellement entrent en dialogue – ce que Blaser et de la Cadena (2017) désignent comme l'*uncommoning*. Cette perspective théorique nous permet d'appréhender les dynamiques organisationnelles des communs dans leur diversité, afin de mieux saisir les rapports de pouvoir et les ambitions égalitaires qui s'incarnent – avec plus ou moins de réussite – sur le plan organisationnel.

L'émergence des communs culturels se situe à la croisée du *commoning* et des nouveaux communs. Ils émergent dans un contexte marqué par ce que Boyle (2003, 2008) appelle le second mouvement des « enclosures ». Celui-ci est caractérisé par une extension de la propriété intellectuelle comme stratégie de domination des marchés par les industries artistiques et culturelles. Les *commoners* défendent la culture libre, qui s'organise via des communautés en ligne et valorise des pratiques en amateur, et à l'appui d'outil tels que les *creative commons* (Pélissier, 2017). Parallèlement, des professionnels du secteur artistique et culturel défendent une professionnalisation alternative, non marchande, et organisée collectivement sur des principes auto-gestionnaires. Ces revendications ne sont pas étudiées comme participant au mouvement des communs culturels, dont le mobile d'action se concentre à l'origine sur la libre circulation des œuvres. Elles valorisent en particulier les

pratiques en amateur contre le modèle de professionnalisation imposé par les industries culturelles et créatives. **La thèse rapproche les modèles organisationnels défendus par les professionnels qui revendiquent leur indépendance du mouvement des communs culturels. Précisément, nous considérons les référents déontologiques mobilisés par ces professionnels comme des éléments structurants des dynamiques de *commoning* dans le secteur artistique.**

Le cadre théorique de la thèse articule la perspective du commoning avec le tournant spatial en sciences de gestion. Il nous conduit à prendre en compte les rapports sociaux et de pouvoir qui s'établissent dans l'organisation de la production de l'espace, et la spatialisation de l'organisation. Plus spécifiquement, la socio-matérialité des organisations nous conduit à retenir les dimensions instrumentales, esthétiques et symboliques (Royer, 2020) qu'il s'agit d'observer à travers les processus de conception, de participation à l'action collective, et qui s'incarne dans les expériences vécues. De plus, la dynamique de coprésence constitutive de l'espace (Massey, 2005) implique la multiplicité des histoire-en-cours et des compréhensions diverses de l'espace par les personnes qui s'y côtoient et se rencontrent. Cette diversité oblige à une négociation permanente des pratiques.

Le cadre théorique de thèse permet une étude spatialisée des dynamiques de *commoning* qui composent la socio-matérialité de l'organisation. Analyser la spatialité des pratiques de *commoning* permet d'éclairer la façon dont les rapports de pouvoir s'incarnent matériellement dans l'espace de l'organisation des communs. La thèse parvient ainsi à dépasser une perspective essentialisante des communs culturels centrée sur la gestion des œuvres, considérées comme du stock, et des pratiques contributives comme des flux alimentant ce stock. La thèse montre, sur le plan théorique, que les communs culturels peuvent être abordés en prenant en compte l'ensemble des pratiques artistiques et organisationnelles spatialisées qui les font émerger.

Le troisième apport s'appuie sur les *studio studies* qui éclairent la place de l'atelier dans la dynamique de professionnalisation artistique. L'espace de ce dernier, du point de vue des fonctions qu'il héberge et des pratiques qu'il autorise ou exclue, contribue à cadrer la professionnalisation artistique. Partant d'une professionnalisation artistique centrée sur une figure de l'artiste à la fois masculine, isolée des mondanités et conquérante d'une vérité authentique, la thèse montre comment émergent, au fil de l'histoire de l'art, des formes de professionnalisation alternatives plus collectives, notamment à partir de l'organisation d'espaces d'atelier partagés ; mais aussi en lien avec les pratiques amateurs, et qui repense des relations de reconnaissance avec les publics/spectateurs. Les lieux intermédiaires et indépendants et les *artist-run spaces* (ARS) émergent dans ce contexte. Ils se traduisent par l'organisation, par des jeunes artistes en particulier, d'espaces alternatifs aux institutions publiques et privées des mondes de l'art. Les artistes mobilisent des repères déontologiques qui structurent une professionnalisation alternative. C'est cette professionnalisation alternative que l'étude empirique de la thèse analyse.

À partir de l'étude en profondeur d'un ARS, nous analysons les dynamiques de *commoning* qui permettent de faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation

artistique. Le collectif d'artistes observé organise des occupations temporaires dans des bâtiments inoccupés en périphérie de Paris. Il réhabilite les bâtiments et organise l'espace pour assurer sa réaffectation sous forme d'ateliers collectifs de production et d'espaces d'exposition. L'organisation de leur réaffectation poursuit une logique d'installation provisoire dans un environnement périssable, les bâtiments étant voués à la destruction.

L'ensemble de l'espace du lieu constitue la ressource centrale de l'organisation. Chaque lieu investi est organisé comme une infrastructure professionnalisée qui habilite des pratiques artistiques de recherche et d'expérimentation. Les ateliers collectifs permettent la mutualisation d'outils et de savoir-faire au service de la coopération entre pairs. L'organisation de l'infrastructure inclut son positionnement sur une scène artistique, ce qui participe du processus de professionnalisation. Cependant, cette dynamique de professionnalisation ne porte pas sur la mise en commun d'une esthétique en particulier. La diversité des pratiques et des esthétiques caractérise l'infrastructure qui organise l'unité du lieu sans synthèse esthétique. L'organisation collective de l'infrastructure culturelle comme espace de professionnalisation compose avec la diversité des usages et permet aux au collectif d' « *expérimenter de nouvelles modalités d'inscription de l'art dans la société et d'explorer de nouvelles esthétiques* » (Henry, 2013). Il s'agit « *d'espaces d'émergence et de soutien à la professionnalité* », c'est-à-dire que les artistes y revendiquent collectivement « un savoir et une déontologie » (Offroy, 2017, p. 10, citant Aballéa, 1992).

CONTRIBUTIONS

LE *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION, UNE FORME D'ORGANISATION SPÉCIALISÉE D'INFRASTRUCTURE

La revue de littérature permet de mettre en correspondance la forme organisationnelle qui caractérise les *artist-run space* avec les communs. La diversité des pratiques de *commoning*, qui rassemble les logiques d'organisation « en commun », « du commun », et « pour le commun » se traduit dans la planification des aménagements de chacun des sites occupés. Les artistes gestionnaires du lieu organisent des espaces qui correspondent aux standards professionnels des disciplines artistiques présentent dans le lieu. Cela permet de renseigner le rapport qui s'établit entre l'intention de professionnalisation d'un collectif d'artistes et le *commoning*, autorisant un rapprochement théorique des notions de *commoning* et de professionnalisation. Cela permet d'autre part de renseigner le rapport entre la dynamique de *commoning* de professionnalisation et la mise en place de l'infrastructure via son organisation spatiale. Enfin, la prise en compte des pratiques collectives divergentes vis-à-vis des règles explicitement délibérées, qui contribuent néanmoins à la dynamique organisationnelle collective, permet de tenir ensemble la diversité des pratiques de *commoning* de professionnalisation.

L'étude de cas met particulièrement en avant la façon dont le *commoning* peut constituer une forme organisationnelle particulière qui permet l'émergence d'une infrastructure de

professionnalisation artistique. L'organisation d'une infrastructure de professionnalisation repose sur une organisation en ateliers disciplinaires qui rendent possible les pratiques artistiques professionnelles spécialisées, tout en favorisant une dimension de recherche et d'expérimentation non planifiée spatialement.

L'infrastructure constitue la ressource principale de l'organisation collective. Son émergence s'appuie sur l'organisation « du commun », « en commun » et « pour le commun » qui cadrent, à partir des règles de gouvernance, le périmètre du *commoning*. Toutefois, la dynamique de professionnalisation repose également sur l'assemblage de pratiques artistiques diverses qui déborde du cadre discipliné par la gouvernance collective des ateliers. Le compagnonnage et les coopérations naissent dans les rencontres qui sont favorisées par le hasard de l'espace et la dynamique de coprésence. L'organisation spatiale de l'infrastructure autorise matériellement à la fois les pratiques artistiques spécialisées, et des coopérations professionnelles inédites à partir d'espace-temps de convivialité notamment. **Le *commoning* de professionnalisation est ainsi composé à la fois de pratiques artistiques qui peuvent être planifiées et de pratiques spontanées, qui ensemble font émerger l'infrastructure de professionnalisation. Le *commoning* de professionnalisation intègre des disciplines artistiques identifiées, et des pratiques d'expérimentation qui traduisent un *commoning* de professionnalisation indisciplinée, qui subvertie les espaces planifiés pour faire émerger des formes plastiques inédites. Le *commoning* de professionnalisation se compose ainsi d'un assemblage de pratiques qui débordent les règles de gouvernance, incluant une dynamique d'*uncommoning*.**

De plus, l'infrastructure ne se résume pas aux fonctions supports qui habilitent les pratiques artistiques professionnelles. C'est l'ensemble des pratiques collectives, y compris celles qui concernent l'organisation et l'entretien de l'infrastructure dans son ensemble, et celles qui relèvent de pratiques spontanées entre rédisent·e, qui participent de l'efficacité du *commoning* de professionnalisation. La dimension collective de la professionnalisation constitue un repère de professionnalité : la communauté se mobilise pour organiser l'infrastructure au-delà d'une logique instrumentale de reconnaissance professionnelle. La vie de la communauté est constituée de relations affinitaires qui en retour nourrissent les coopérations professionnelles. L'ensemble constitue le *commoning* de professionnalisation qui permet à l'infrastructure d'émerger.

L'autonomie professionnelle des artistes résident·e·s autorise une diversité de pratiques qui contribue à conférer au lieu une identité artistique pluridisciplinaire qui forme une unité spatiale, sans qu'une synthèse esthétique ne résume son identité. Les pratiques exploratoires liés à l'exposition, qui sortent des standards institutionnels et affirment une relation exploratoire à l'espace, permettent au lieu de se distinguer. Cette diversité des pratiques et la distinction des pratiques d'exposition contribuent à la reconnaissance du lieu sur la scène de la création contemporaine. À la diversité des pratiques artistiques au sein de l'infrastructure correspond une diversité des pratiques de *commoning* qui nourrissent la dynamique collective de professionnalisation.

LA MISE EN ŒUVRE SPATIALISÉE D'UN COMMUN D'INFRASTRUCTURE

La revue de littérature permet d'informer la notion d'infrastructure comme espace négocié dans sa conception, qui se stabilise sur le plan matériel et discursif à travers une mise en récit dominante. Toutefois, cette dernière n'emporte pas une fermeture de l'espace capable d'imposer une définition figée de l'infrastructure. Le hasard de l'espace et la dynamique de coprésence impliquent une négociation permanente des personnes entre elles et avec les artefacts qui partagent l'espace du lieu.

L'émergence d'une infrastructure de professionnalisation via l'organisation collective peut être analysée en observant la spatialité des pratiques artistiques. Ces dernières sont envisagées non pas comme une éclosion ayant pour seuil le (non)lieu de l'esprit, mais comme le résultat de pratiques matérielles et plastiques spatialisées. **Le *commoning* de professionnalisation permet d'inscrire l'intention de professionnalisation des artistes dans l'organisation des espaces d'ateliers qui autorisent et facilitent les recherches plastiques, et qui cadrent en retour l'organisation générale de l'infrastructure.** L'organisation spatiale de l'infrastructure émerge du *commoning* de professionnalisation, organisé entre pairs, qui intègre des pratiques de compagnonnage et de coopération.

L'aménagement spatial d'une infrastructure de professionnalisation artistique s'établit à partir d'une diversité d'usages qui articulent une domestication quotidienne de l'espace. Elle se traduit dans l'organisation spatiale par discipline et par projet des pratiques artistiques planifiées et disciplinées, associée à des pratiques spontanées et indisciplinées qui subvertissent l'espace de l'infrastructure. La destination initiale des espaces est décalée, et l'espace n'est pas considéré comme un support inerte mais comme une composante à part entière des processus de *commoning* et des processus de création. Le hasard de l'espace et la dynamique de coprésence, propices à la rencontre des différentes pratiques artistiques, autorisent un décloisonnement des espaces et des pratiques de *commoning* disciplinés. L'infrastructure de professionnalisation artistique est ainsi ouverte aux pratiques divergentes de l'*uncommoning* qui subvertissent les espaces pour proposer des formats de production et d'exposition qui incarnent les expérimentations plastiques et esthétiques issues de la diversité des pratiques des artistes accueilli·e·s. Le *commoning* de professionnalisation établit une unité sans synthèse qui autorise l'autonomie des artistes depuis l'hétéronomie des pratiques qu'il intègre, en s'articulant avec la dynamique d'*uncommoing*. Le lieu intègre ainsi la diversité des dimensions instrumentales, esthétiques et symboliques incarnées dans une identité commune qui déborde le bâtiment. La pluridisciplinarité des pratiques artistiques et la diversité des pratiques de *commoning* s'incarnent de manière à la fois précise dans les espaces planifiés, et diffuse dans l'ensemble de l'infrastructure où les expérimentations et des coopérations artistiques émergent de façon spontanée.

LE *COMMONING* DE PROFESSIONNALISATION COMME PROCESSUS D'APPRENTISSAGE

Le *commoning* de professionnalisation permet au collectif d'artistes d'organiser une infrastructure de professionnalisation adaptée à leurs besoins. L'organisation de cette infrastructure est régulièrement renouvelée, à mesure que le lieu est déplacé sur différents

sites d'occupation. Ces déménagements réguliers, et les temps d'occupation courts, peuvent rendre difficile le déploiement des efforts de structuration de l'organisation. L'espace-temps de l'occupation temporaire est peu propice à des tentatives d'évolution du *commoning* hors d'une dynamique d'urgence de pérennisation du lieu. Pour autant, l'étude de cas éclaire les apprentissages réguliers qui sont capitalisés par le collectif, et qui se transmettent à travers le renouvellement partiel de la communauté d'un site à l'autre. Ces apprentissages concernent l'organisation spatiale de l'infrastructure et plus largement la dynamique du *commoning* de professionnalisation. L'infrastructure de professionnalisation est enrichie par une plus grande diversité d'ateliers disciplinaires organisés au sein du lieu. Le *commoning* de professionnalisation est également enrichi d'évolutions qui débordent les considérations strictement disciplinaires, prenant en considération des enjeux déontologiques, liés aux conditions d'accueil des résident·e·s ; et des considérations éthiques liées à la lutte contre les discriminations sexistes et racistes.

LIMITES ET PERSPECTIVES DE RECHERCHES

Ce travail de thèse repose sur un cadre théorique et une étude monographique longitudinale qui connaît plusieurs limites.

L'étude de cas ne bénéficie pas des apprentissages d'une mise en comparaison avec d'autres terrains d'étude. L'étude de cas complémentaire qui a été amorcé, portait sur un ARS qui n'était pas confronté à la mobilité du site et à l'installation sur des temps courts. Elle aurait pu donner une plus grande latitude à cette exploration. Cela aurait permis d'analyser plus finement les écarts organisationnels entre un lieu installé de manière pérenne sur un site et une organisation de lieu itinérante.

Ce travail mériterait également d'être resitué dans le contexte plus large d'émergence de la métropole du Grand Paris. Les logiques de renouvellement urbain à l'œuvre dans ce contexte concernent le secteur artistique et culturel, la place des lieux artistiques et culturels dans la métropole, les logiques de planification privées et publiques en matière d'aménagements culturels, et les catégories d'action publique qui permettent de penser cette planification. La planification urbaine constitue un pan spécifique des revendications des artistes vis-à-vis de la place accordée aux arts et à la culture dans la ville, et à leurs espaces de production. Les liens entretenus par les artistes avec les entrepreneurs de méthodes qui jouent un rôle stratégique dans l'organisation d'occupation temporaire appellent également à une analyse approfondie.

Enfin, le *commoning* de professionnalisation étudiée dans cette thèse concerne un objet très ciblé et donc restreint. Des précisions pourraient être apportées sur le rôle des ARS dans les trajectoires professionnelles des artistes, en observant celles-ci sur le temps long, et en éclairant le prolongement des rapports entre résident·e·s après leur passage dans ces lieux. D'autre part, le *commoning* de professionnalisation mériterait que des études soit menées sur d'autres terrains, au sein du secteur artistique et culturel. Enfin, d'autres études pourraient être menées dans d'autres secteurs d'activité pour enrichir encore la notion.

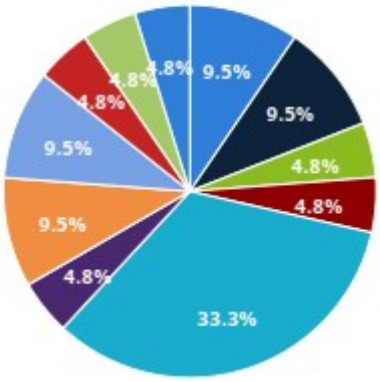
ANNEXES

EXTRACTION DU QUESTIONNAIRE « PÉRENNISATION DU WONDER », SEPTEMBRE 2022, WONDER/FORTIN

Graphique illustrant la répartition des résident·e·s par pôles

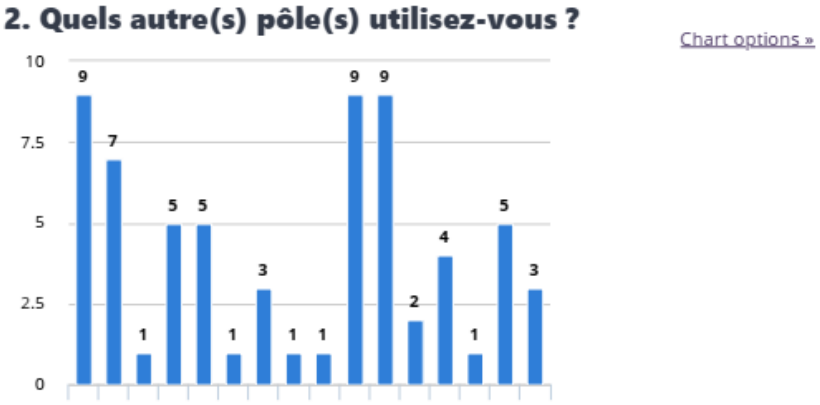
1. Vous travaillez au Wonder : dans quel pôle êtes-vous résident.e ?

Chart options »



Bois	2
Métal	2
Sculpture composite	1
Céramique	1
Image	7
Son	1
Cinéma	2
Recherche	2
Edition	1
Tattoo	1
Textile	1

Graphique illustrant la diversité des pratiques des résident·e·s à travers leur utilisation des différents pôles



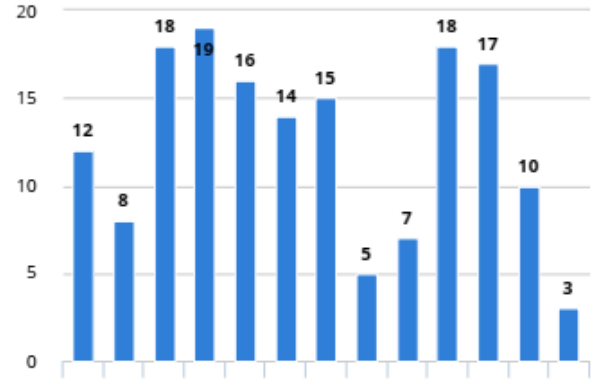
Bois	9
Métal	7
Sculpture composite	1
Céramique	5
Image	5
Son	1
Cinéma	3
Radio	1
Recherche	1
Edition	9
Cuisine	9
Tattoo	2
Textile	4
Mycélium	1
Stock	5
Aucun autre	3

Graphique illustrant la participation des résident·e·s aux activités collectives du lieu

11. A quelles activités collectives prenez-vous part da le lieu ?

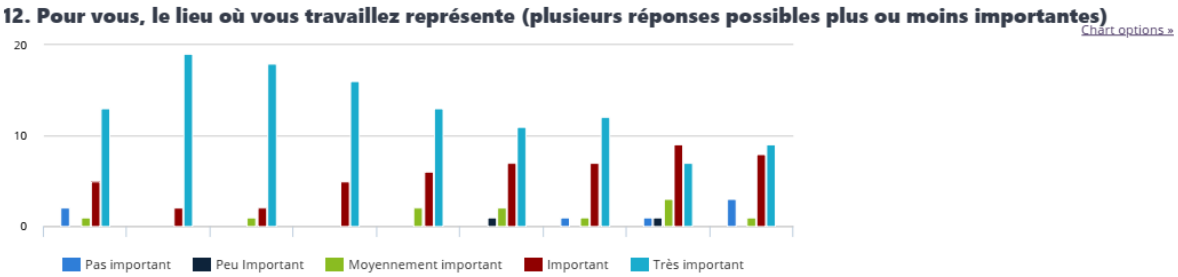
MENU

Chart options »



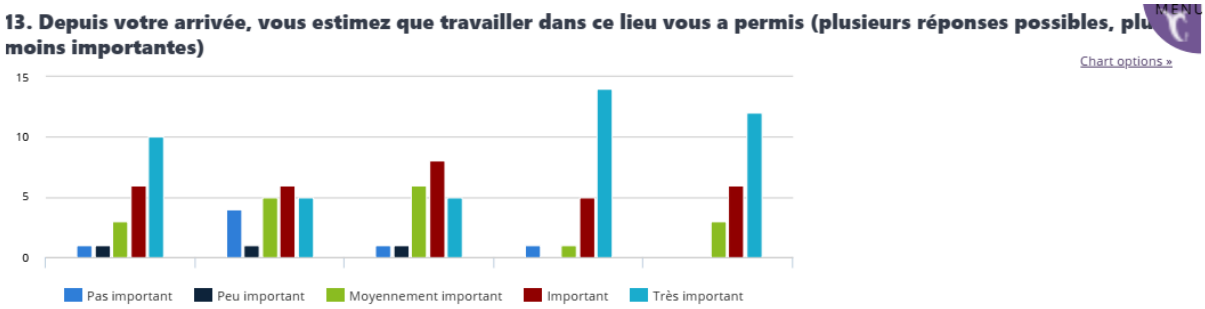
Formations	12
Ateliers de sensibilisation	8
Apéros-rencontres	18
Participation aux manifestations collectives ouvertes aux publics (expositions, festivals, portes ouvertes, etc.)	19
Présentations des résident.e.s internationaux	16
Participation aux réunions et débats internes à l'association du lieu	14
Assemblée(s) générale(s)	15
Groupe EgalE	5
Groupe de réflexion sur l'organisation (WWR)	7
Repas	18
Déménagements	17
Tournois de ping-pong	10
Autre	3

Graphique illustrant les représentations qu'ont les résident·e·s du lieu



	Pas important	Peu Important	Moyennement important	Important	Très important
Un espace de travail à moindre coût	2	0	1	5	13
Un lieu de convivialité et d'émulation	0	0	0	2	19
Un espace d'échange de savoirs, de formation	0	0	1	2	18
Une communauté de valeurs et d'état d'esprit	0	0	0	5	16
Un laboratoire d'expérimentation de nouvelles pratiques collectives	0	0	2	6	13
Un vivier de compétences, de collaborations potentielles	0	1	2	7	11
Des opportunités de travail, de développement de votre activité	1	0	1	7	12
Un lieu de rencontre avec les publics et les habitant.e.s	1	1	3	9	7
Un lieu où montrer son travail	3	0	1	8	9

Graphique illustrant le rôle du lieu dans le développement professionnel des résident·e·s depuis leur point de vue



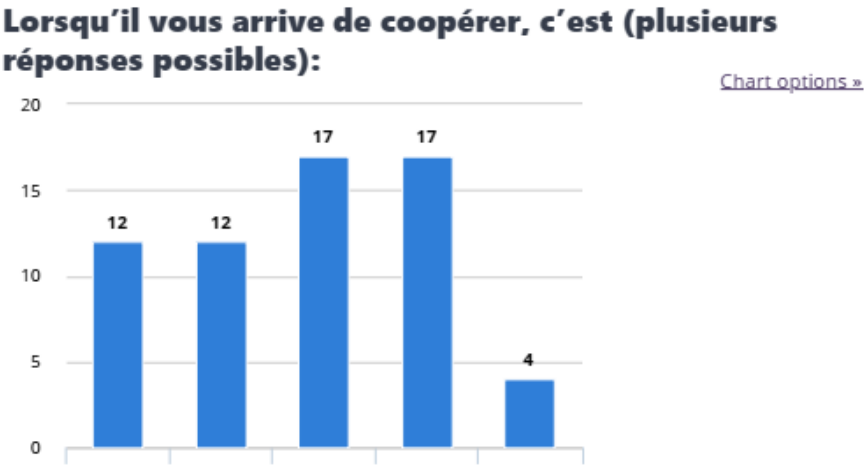
	Pas important	Peu important	Moyennement important	Important	Très important
De développer économiquement votre activité	1	1	3	6	10
De gagner en visibilité, en notoriété	4	1	5	6	5
D'élargir votre réseau professionnel	1	1	6	8	5
De renforcer vos connaissances et vos compétences	1	0	1	5	14
D'élargir votre réseau personnel et amical	0	0	3	6	12

Graphique illustrant la dynamique de coopération entre résident·e·s en nombre



Jamais	1
Rarement (une à deux fois par an)	4
De temps en temps (plusieurs fois par an)	9
Régulièrement (au moins une fois par mois)	9

Graphique illustrant la dynamique de coopération entre résident·e·s, qui précise la nature des projets.



Sur un projet porté par d'autres résident.e.s	12
Sur un projet porté conjointement par vous et d'autres résident.e.s	12
Sur un projet collectif porté par le lieu où vous travaillez (soirée, expo, festival...)	17
De manière informelle, sans projet particulier	17
Autre	4

BIBLIOGRAPHIE

Aballea, F. (1992). Sur la notion de professionnalité. In *Recherches sociales*, n° 124, oct-dec, 39-49

Aballea, F., Braem, S. (2002).La notion de professionnalité : un concept transfert. In *Recherche sociale, Dynamique des métiers et des professions de l'intervention sociale*. 4-15.

Actes If (2016). *Actes if a 20 ans – le texte manifeste | Réseau Actes.* URL : ttps://www.actesif.com/ressources/actes-if-a-20-ans-le-texte-manifeste/

Adler, J. (1975). Innovative Art and Obsolescent Artists. Social Research, 42(2,), 360-378.

D'Adderio, L. (2008). The performativity of routines: Theorising the influence of artefacts and distributed agencies on routines dynamics. *Research Policy*, 37(5), 769789. doi: 10.1016/j.respol.2007.12.012

Alchian A.A., Demsetz H. (1973), "The Proprety right paradigm", *Journal of Economic History*, (33), March, p. 16-27.

Alexandre, O., Noël, S., & Pinto, A. (Éds.). (2017). *Culture et (in)dépendance : Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles*. P.I.E. Peter Lang.

Allard-Poesi, F. & Perret, V. (2014). In Thiétart, R.-A. et *al* (2014). *Méthodes de recherche en management* (4éd.). Dunod. https://doi.org/10.3917/dunod.thiet.2014.01

Alpers s, S. (1987). Rembrandt, un maître dans son atelier. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, *42*(1), 3-25. https://doi.org/10.3406/ahess.1987.283365

Alpers, S. (1990). *Rembrandt's enterprise : The studio and the market* (Paperback edition). The University of Chicago Press.

Alvesson M., Bridgman T., Willmott H., Eds, (2009). *Oxford Handbook of Critical Management Studies, Oxford University Press*, New York.

Alvesson M. et Deetz S. (2000), *Doing critical management research*, London : Sage Publications.

Ambrosino, C. & Guillon, V. (2010). Les trois approches de la ville créative : gouverner, consommer et produire. L'Observatoire, 36, 25-28. https://doi.org/10.3917/lobs.036.0025

Antoine, J.-P. (2020). Les Vies de Vasari, l'histoire de l'art et la « science sans nom » des cas. In J.-C. Passeron & J. Revel (Éds.), *Penser par cas* (p. 171-199). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. http://books.openedition.org/editionsehess/19981

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minneapolis Press, Minneapolis.

Arab, N., & Vivant, E. (2018). L'innovation de méthodes en urbanisme : Freins et leviers d'une entreprise incertaine. *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, *1*, Article 1. https://doi.org/10.4000/craup.324

Aries, P., Body-Gendrot, S., Duby, G., Prost, A., & Vincent, G. (1999). *Histoire de la vie privée*. Ed. du Seuil.

Armitage, D. (2008). Governance and the Commons in a Multi-Level World. International Journal of the Commons 2(1) :7–32.

Armstrong, C. M., & Zegher, M. C. de (Éds.). (2006). *Women artists at the millennium*. MIT Press.

ARTfactories. (2019, janvier 7). *La Friche, la norme et l'usage*. ARTfactories. https://medium.com/@artfactories/la-friche-la-norme-et-lusage-715d231e1e71

Atkinson, E. D., Jackson, P., Sibley, D., & Washbourne, N. (2005). *Cultural Geography : A Critical Dictionary of Key Concepts*. I.B. Tauris.

Attiwill, S. (2007). Making Space : Artist run initiatives in Victoria Australia. In Spatial Relations.
Attiwill, S. (2007). Spatial relations. In Heagney, D. & Victorian Initiatives of Artists Network. (2007).

Aufrère, L. (2014). *Enjeux et perspectives du renouvellement de la gouvernance collective dans les associations artistiques et culturelles* (p. 62). Sous la coordination et la relecture de Patricia COLER, UFISC ; Laurent FRAISSE, CRIDA ; Luc de LARMINAT, Opale-CRDLA Culture. Financé par le FDVA, avec le soutien du Ministère de la Ville, de la Jeunesse, et des Sports.

Aufrère, L., & Eynaud, P. (2015). Croître sans perdre son projet : Quelles réponses en matière de gouvernance ? In P. Eynaud (Éd.), *La gouvernance entre diversité et normalisation*. Dalloz.

Aufrère, L. (2017). Secteur Culturel : Deux exemples de lieux partagés. *Jurisassociations, n° 559*, 23-24.

Aufrère, L ; & de Grenier, N. (2018). « Recompositions du travail autour de communs : déplacement des imaginaires et réinvention des parcours ». In Alix, N., Bancel, J.-L., Coriat, B., & Sultan, F. (2018). *Vers une république des biens communs ?* (Les Liens qui Libèrent).

Aufrère, L., & Coler, P. (2022). Les lieux intermédiaires et indépendants au cœur de la mise en œuvre des droits culturels. In *Droits culturels* (p. 164-171). Éditions de l'Attribut. https://doi.org/10.3917/attri.colle.2022.01.0166

Aufrère, L., Eynaud, P., Gauthier, O., & Vercher-Chaptal, C. (2019). Entreprendre en commun(s) : Une étude du processus de création d'un supermarché coopératif et participatif. *Revue Française de Gestion*, *45*(279), 83-96. https://doi.org/10.3166/rfg.2019.00332

Barker, E. (Éd.). (2012). *Art & visual culture, 1600-1850 : Academy to avant-garde*. Tate Publishing in association with the Open University.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. University of California Press.

Béhar, D., Bellanger, E., & Delpirou, A. (2018). *La production urbaine en chantier : Héritages, enjeux et perspectives des appels à projets innovants – Métropolitiques*. https://www.metropolitiques.eu/La-production-urbaine-en-chantier-heritages-enjeux-et-perspectives-des-appels-a.html

Benghozi, P.J. (2011). Le deuxième choc de l'économie de la culture. *Esprit*, Juillet, no 7 : 111-25. https://doi.org/10.3917/espri.1107.0111.

Bertacchini, E., Santagata, W., Bravo, G., & Marrelli, M. (2010). Cultural Commons and Cultural Communities. Communication in « Sustaining Commons : Sustaining Our Future, the Thirteenth Biennial Conference of the International Association for the Study of the Commons ». https://hdl.handle.net/10535/7359

Bertacchini, E., Bravo, G., Marrelli, M., & Santagata, W. (Éds.). (2012). *Cultural commons : A new perspective on the production and evolution of cultures*. Edward Elgar.

Besse, J.-M. (2010a). Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts. *L'Espace geographique*, *Tome 39*(3), 211-224.

Besse, J.-M. (2010b). De la géographie comme dimension de la culture. *L'Espace geographique*, Tome 39(3), 193-196.

Besse, J.-M., Clerc, P., & Robic, M.-C. (2017). Qu'est-ce que le « spatial turn » ?. Table ronde avec Jean-Marc Besse (CNRS), Pascal Clerc (université de Lyon 2), Marie-Claire Robic (CNRS) organisée par Wolf Feuerhahn et Olivier Orain. *Revue d'histoire des sciences humaines*, *30*, 207-238.

Besson, R. (2018). Les tiers-lieux culturels. Chronique d'un échec annoncé. *L'Observatoire*, *52*, 17-21.

Beyes, T., & Holt, R. (2020). The Topographical Imagination : Space and organization theory. *Organization Theory*, 1(2), 263178772091388. https://doi.org/10.1177/2631787720913880

Blaser, M., & de la Cadena, M. (2017). Introduction aux incommuns. *Anthropologica*, *59*(2), 194-203. https://doi.org/10.3138/anth.59.2.t02

Blaser, M., & de la Cadena, M. (2017). The Uncommons : An Introduction. *Anthropologica*, *59*(2), 185-193. https://doi.org/10.3138/anth.59.2.t01

Blomley, N. (2008). Enclosure, Common Right and the Property of the Poor. *Social & Legal Studies*, *17*(3), 311-331. https://doi.org/10.1177/0964663908093966

Bollier D. & Helfrich S. (2017). « Commoning ». In Cornu, M., Orsi, F., & Rochfeld, J. (2017). *Dictionnaire des biens communs* (2e éd. mise à jour). PUF.

Bollier, D., & Helfrich, S. (Éds.). (2015). Patterns of commoning. Common Strategies Group.

Boltanski, L., & Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme* (Nouvelle éd.). Gallimard.

Bories, E. (2014). L'atelier d'Ai Weiwei : « Make it simple ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, *1*, Article 1. https://doi.org/10.4000/perspective.4429

Bosc, Y. (2018). *La prud'homie des patrons-pêcheurs de Marseille pendant la Révolution française*. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03407537

Bouquillion, P. (Éd.). (2012). *Creative economy, creative industries : Des notions à traduire*. Presses universitaires de Vincennes. http://www.cairn.info/creative-economy-creative-industries-des-notions--9782842923587.htm

Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique (1940/1948-)*, Troisième série, 2, 49-126.

Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Éd. revue par l'auteur). Éd. du Seuil.

Bourdieu, P. (1975). L'invention de la vie d'artiste. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(2), 67-93. https://doi.org/10.3406/arss.1975.2458

Bourdieu, P. (1979). *La distinction : Critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit. http://archive.org/details/ladistinctioncri0000bour

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Editions du Seuil.

Boyle, J. (2003). The second enclosure movement and the construction of the public domain. *Law and Contemporary Problems*, *66*, 42.

Boyle, J. (2008). *The Public Domain : Enclosing the Commons of the Mind*. Yale University Press.

Brenner, N. (2004). *New State Spaces. Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford/New York : Oxford University Press.

Bronson, A. A., Gale, P., & Art Metropole (Éds.). (1983). *Museums by artists*. Art Metropole.

Brooks, R. (2003). « From History to Memory : The Missing Link. Introduction. », in Hertz, R. (2003). Jack Goldstein and the CalArts Mafia. Minneola Press.

Bugden, E. (2020). *Testing Grounds and Launching Pads : Situating the Artist-Run Space Today* [Victoria University of Wellington]. http://researcharchive.vuw.ac.nz/handle/10063/9007

Burawoy, M. 1979. *Manufacturing Consent*. Chicago: University of Chicago Press.

Burawoy, M. 1985. *The Politics of Production*. Chicago: University of Chicago Press.

Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (Éds.). (2009). *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre son art*. Presses universitaires du Septentrion.

Buren, D. (1979). *Fonction de l'atelier*. Publié en français et en anglais in Ragile, Paris, tome III, p. 72-77.

Bürger, P. (1974 [1984]). *Theory of the avant-garde*. University of Minnesota Press.

Butler, C. H., & Schwartz, A. (Éds.). (2010). *Modern women : Women artists at the Museum of Modern Art*. Museum of Modern Art : Distributed in the United States and Canada by D.A.P./Distributed Art Publishers.

Cappetta, R. & Gioia, D. A. (2006). Fine fashion: Using symbolic artifacts, sensemaking, and sensegiving to construct identity and image. In A. Rafaeli & M. G. Pratt (Eds.), *Artifacts and organizations: Beyond mere symbolism* (pp. 199–219). Lawrence Erblaum Associates.

Carter, P. (1987). *The road to Botany Bay : An essay in spatial history*. Faber and Faber.

Chardeaux, M-A. (2006). *Les Choses communes*, LGDJ, Paris.

Chartron, G., & Moreau, F. (2011). Culture-Médias & Numérique. *ANR*, 11.

Chevrefils-Desbiolles, A., Dapporto, E., Mahieu, S., Sierra-Markiewicz, S., Vergneau, N., & Desbiolles, A. C. (2019). *La résidence d'artiste. Un outil inventif au service des politiques publiques.* 257.

Coffield, E. J. (2015). *Artist-run initiatives : A study of cultural construction* [Thesis of Philosophy, Newcastle University]. http://theses.ncl.ac.uk/jspui/handle/10443/3026

Cole, M. W., & Pardo, M. (2005). *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*. Chapel Hill : University of North Carolina Press. http://archive.org/details/inventionsofstud00mich

Colin, B., & Gautier, A. (2008). *Pour une autre économie de l'art et de la culture*. https://www.cairn.info/pour-une-autre-economie-de-l-art-et-de-la-culture--978274920992.htm

Collini, S. (2013), Introduction. in Leavis, F. R., & Collini, S. (2013). *Two cultures ? The significance of C.P. Snow*. Cambridge University Press.

Cook, H. J. (2008). Amsterdam, entrepôt des savoirs au XVIIe siècle. *Revue d'histoire moderne contemporaine*, 552(2), 19-42.

Coopérative tiers-lieu(x) (La) (2020). *Le tiers lieu à dimension culturelle* [Fiche repère]. Opale – CRDLA Culture.

Coriat, B. (2013). Le retour des communs : Sources et origines d'un programme de recherche. *Revue de la régulation, 14*. https://doi.org/10.4000/regulation.10463

Coriat, B. (2015). *Le retour des communs la crise de l'idéologie propriétaire*. Les Liens qui libèrent. http://banq.pretnumerique.ca/accueil/isbn/9791020902931

Coriat, B. (2017). « Communs (Approche économique) ». In Cornu, M., Orsi, F., & Rochfeld, J. (2021). *Dictionnaire des biens communs : En étroite collaboration avec le comité scientifique, Yannick Bosc, Benjamin Coriat, Séverine Dusollier… [et al.]* (2e éd. mise à jour). PUF.

Corsani, A., & Lazzarato, M. (2008). *Intermittents et précaires*. Amsterdam.

Costall, A. & Richards, A. (2013). Canonical affordances: The psychology of everyday things. In P. Graves-Brown, R. Harrison & A. Piccini (Eds.), *The Oxford handbook of the archaeology of the contemporary world* (pp. 82–93). Oxford University Press.

Cowan, R. (1979). From Virginia Dare to Virginia Slims : Women and Technology in American Life. *Technology and Culture* 20 (1) : 51-63.

Cowan, R. (1983). *More Work for Mother ?* New York : Basic Books.

Crang, M., & Thrift, N. J. (2000). *Thinking space*. Routledge.

Cook, I. & Crang, M. (1995). *Doing Ethnographie*s. Catmog 58, Norwich Geobooks.

Cook, H. J. (2008). Amsterdam, entrepôt des savoirs au XVIIe siècle. *Revue dhistoire moderne contemporaine*, *552*(2), 19-42.

Cresswell, T. (2004). *Place, a short introduction.* Blackwell Publishing.

Dale, K., & Burrell, G. (2008). *The Spaces of Organisation and the Organisation of Space : Power, Identity and Materiality at Work*. Bloomsbury Academic.

Dardot, P. (2016). Les limites du juridique. *Tracés*, *#16*, 257-270. https://doi.org/10.4000/traces.6642

Dardot, P., & Laval, C. (2014). *Commun : Essai sur la révolution au XXIe siècle*. La Découverte.

Davy, B. 2009. Parzellen, Allmenden, Zwischenräume – Raumplanung durch Eigentumsgestaltung. In Im Interesse des Gemeinwohls. *Regionale Gemeinschaftsgüter in Geschichte, Politik und Planung*, eds. C. Bernhardt, H. Kilper, and T. Moss, 293–329. Frankfurt/New York: Campus.

Davy, B. 2012. *Land Policy: Planning and the Spatial Consequences of Property*. Farnham: Ashgate.

Dawney, L., Brigstocke, J., & Kirwan, S. (2015). *Space, Power and the Commons : The struggle for alternative futures*. Routledge.

Debroux T. (2013). « Les territoires créatifs : quelques notions théoriques et une analyse bruxelloise ». Territoire en mouvement, no 19-20, p. 40-59.

Demailly, L. (1987). - « La Qualification ou la compétence professionnelle des enseignants », *Sociologie du travail*, 39 (1), pp. 59-69.

Demazière, D. (2008). L'ancien, l'établi, l'émergent et le nouveau : Quelle dynamique des activités professionnelles ? Formation emploi. *Revue française de sciences sociales*, 101, 41-54.

Deniau, P. M. (2014). *Etude exploratoire sur les nouvelles pratiques de mutualisation ou de coopération inter-organisationnelles dans le secteur culturel* (p. 101). Ministère de la Culture et de la communication, Département des études, de la prospective et des statistiques.

Detterer, G., & Nannucci, M. (Éds.). (2012). *Artist-run spaces : Nonprofit collective organizations in the 1960s and 1970s*. JRP Ringier.

Di Méo, G. (2016). Une géographie sociale. Entre structures et représentations. *Cybergeo : European Journal of Geography*. http://journals.openedition.org/cybergeo/27761

de Vaujany, F.-X., & Mitev, N. (Éds.). (2013). *Materiality and Space*. Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137304094

de Vaujany, F.-X., Adrot, A., Boxenbaum, E., & Leca, B. (Éds.). (2019). *Materiality in Institutions : Spaces, Embodiment and Technology in Management and Organization*. Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-97472-9

Béhar, D., Bellanger, E., & Delpirou, A. (2018). La production urbaine en chantier : Héritages, enjeux et perspectives des appels à projets innovants. *Métropolitiques*. https://metropolitiques.eu/La-production-urbaine-en-chantier-heritages-enjeux-et-perspectives-des-appels-a.html

DeNora, T. (1992). « Comment on Chambliss's "the Mundanity of Excellence"», Sociological Theory, vol.10, n° 1 : 99-102.

DeNora, T. (1997). « Beethoven's Genuis : An Exchange », The New York Review of Book, vol.44, n° 6 : 66-67.

DeNora, T. (1998 [1995])). Beethoven et la construction du génie. Paris, Fayard (éd. orig., Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803. Berkeley, University of California Press) »

Derrida, J. (2001). *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Routledge.

Dewey, J. (1927). *The public and its problems : An essay in political inquiry*. Swallow Press.

Dewey, J. (1938). Logic : The Theory Of Inquiry. Henry Holt and Company, Inc.

Dietz, T., N. Dolšak, E. Ostrom, and P. C. Stern. 2002. The Drama of the Commons. *In The Drama of the Commons*, eds. E. Ostrom, T. Dietz, N. Dolšak, P. C. Stern, S. Stonich, and E. U. Weber, 3–35. Washington, D.C.: National Academy Press.

Dovey, K. (1999). *Framing Places : Mediating power in built form*. Routledge.

Drabble, B. (2012). *On De organisation*. URL : https://www.academia.edu › 9297808 › On_De_organisation

Dumez, H. (2013). Qu'est-ce que la recherche qualitative ? Problèmes épistémologiques, méthodologiques et de théorisation : *Annales des Mines – Gérer et comprendre*, *N° 112*(2), 29-42. https://doi.org/10.3917/geco.112.0029

Dwyer, T., & Palmer, D. (2003). Doing it for Themselves : Artist-Run Alternatives & Contemporary Australian Art. *in Face Up : Contemporary Art from Australia*, Berlin : Hatje Cantz.

Escobar, A. (2001). Culture sits in places : Reflections on globalism and subaltern strategies of localization. *Political Geography*, *20*(2), 139-174. https://doi.org/10.1016/S0962-6298(00)00064-0

Esner, R. (2011). Ateliers d'artistes aux xxe et xxie siècles, du lieu à l'œuvre. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, *1*, Article 1. https://doi.org/10.4000/perspective.1072

Esner, R. (2014). Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? (G. Bretault, Trad.). Perspective. *Actualité en histoire de l'art*, 1, 7-9. https://doi.org/10.4000/perspective.4297

Esner, R., Kisters, S., & Lehmann, A.-S. (Éds.). (2013). *Hiding making, showing creation : The studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam University Press.

Esner, R. (2018). 'Ateliers d'artistes' (1898) : An advertorial for the 'lady readers' of the Figaro illustré. *Early Popular Visual Culture*, *16*(4), 368-384. https://doi.org/10.1080/17460654.2019.1568277

Evans, G. (2009). Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy. *Urban Studies*, 46(5-6), 1003-1040. https://doi.org/10.1177/0042098009103853

Eynaud, P., & Laurent, A. (2017). Articuler communs et économie solidaire : Une question de gouvernance ? *Revue internationale de l'économie sociale : Recma*, *345*, 27. https://doi.org/10.7202/1040793ar

Eynaud, P., & Laville, J.-L. (2017). Joining the commons with social and solidarity economy research : Towards the renewal of critical thinking and emancipation. *Revista de Economia Solidária*, *11*, 18.

Eynaud, P., Juan, M., & Mourey, D. (2018). Participatory Art as a Social Practice of Commoning to Reinvent the Right to the City. *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, *29*(4), 621-636. https://doi.org/10.1007/s11266-018-0006-y

Faraj, S. & Azad, B. (2012). The materiality of technology: An affordance perspective. In P. M. Leonardi, B. A. Nardi & J. Kallinikos (Eds.), *Materiality and organizing: Social interaction in a technological world* (pp. 237–258). Oxford University Press.

Farías, I. and T. Bender, eds. (2010). *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*. Abingdon : Routledge.

Farias, I., & Wilkie, A. (Éds.). (2016). *Studio studies : Operations, topologies and displacements. Routledge*, Taylor & Francis Group.

Fiorentino, P., Friel, M., Marrelli, M., & Santagata, W. (2010). *Community based Cultural Commons*. International Centre for Research on the Economics of Culture, Institutions, and Creativity (EBLA), Centro Studi Silvia Santagata (CSS), Università Di Torino, Working paper No. 2/2010, 21.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Basic Books.

Florida, R. (2004). *Cities and the creative class*. New York : Routledge.

Folke, C., L. Pritchard Jr., F. Berkes, J. Colding, and U. Svedin. (1998). The Problem of Fit between Ecosystems and Institutions. IHDP Working Paper No. 2. Bonn : International Human Dimensions Programme.

Folke, C., L. Pritchard Jr., F. Berkes, J. Colding, and U. Svedin. (2007). The Problem of Fit between Ecosystems and Institutions : Ten Years Later. Ecology and Society 12(1) :30. http://ecologyandsociety.org/vol12/iss1/art30/.

Forty, A. (1986). *Objects of desire : Design and society since 1750*. Thames and Hudson.

Foucault, M. (1966, décembre 7). *Les Hétérotopies*. France Culture.

Foucault, M. (1967) [1984]. Des espaces autres. *Conférence au Cercle d 'études architecturales. Architecture, Mouvement, Continuité, n° 5, octobre 1984*, 46-49.

Foucault, M. (1976). Questions à Michel Foucault sur la géographie. In *Dits Écrits tome III*. (Issu de Hérodote, n° 1, janvier-mars 1976, pp. 71-85)

Foucault, M. (1982). Espace, savoir et pouvoir. Entretien avec P. Rabinow. In F. Durand-Bogaert (Trad.), *Dits Écrits tome IV*.

Fournier, V. (2013). Commoning : On the social organisation of the commons. *M@n@gement*, *16*(4), 433. https://doi.org/10.3917/mana.164.0433

Frémont A., Chevalier J., Hérin R., Renard J. (1984). *Géographie sociale*. Paris, Masson.

Frischmann, B. M. (2007). Cultural Environmentalism and the Wealth of Networks. *University of Chicago Law Review*, 74, 1083. https://papers.ssrn.com/abstract=972772

Galaz, V., T. Hahn, P. Olsson, C. Folke, and U. Svedin. (2008). The Problem of Fit among Biophysical Systems, Environmental and Resource Regimes, and Broader Governance Systems : Insights and Emerging Challenges. In *Institutions and Environmental Change : Principal Findings, Applications, and Research Findings*, eds. O. R. Young, L. A. King, and H. Schroeder, 147–186. Cambridge, MA : MIT Press.

Gagliardi, P. (1990). *Symbols and artifacts : Views of the corporate landscape* (vol. 24). Walter de Gruyter.

Garreau, L., Mouricou, P. & Grimand, A. (2015). Drawing on the map: An exploration of strategic sensemaking/giving practices using visual representations. *British Journal of Management*, 26(4), 689–712. doi: 10.1111/ 1467-8551.12099

Gaudreau, L. (2014). Espace, temps et théorie du capital chez Henri Lefebvre et Marx. *Cahiers de recherche sociologique*, *55*, 155-176. https://doi.org/10.7202/1027685ar

Gibson, J. J. (1986). The theory of affordances. In R. Shaw & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing: Toward an ecological psychology* (2nd ed., pp. 127143). Lawrence Erlbaum

Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity : Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford University Press.

Gielen, P. (2015). The road to sustainable creativity : Mobile autonomy beyond auto-mobility. *Galáxia (São Paulo)*, *30*, 6-19. https://doi.org/10.1590/1982-25542015224380

Gieryn, T. F. (2000). A Space for Place in Sociology. *Annual Review of Sociology*, *2*, 463-496.

Gieryn, T. F. (2002). What buildings do. *Theory and Society*, *31*(1), 35-74. https://doi.org/10.1023/A:1014404201290

Gieryn, T. F. (2006). City as Truth-Spot : Laboratories and Field-Sites in Urban Studies. *Social Studies of Science*, *36*(1), 5-38. https://doi.org/10.1177/0306312705054526

Giordano, M. (2003). The Geography of the Commons : The Role of Scale and Space. *Annals of the Association of American Geographers*, *93*(2), 365-375. https://doi.org/10.1111/1467-8306.9302007

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. New York : Anchor Books. http://archive.org/details/presentationofse0000goff

Golsenne, T. (2015). Les chaînes opératoires artistiques. *Techniques & Culture*, *64*, 18-31.

Gonon, A. (2017). Les « nouveaux territoires de l'art » ont-ils muté ? *Nectart*, *N° 4*(1), 107-119.

Goudinoux, V. (2016) « Hier et aujourd'hui. Enjeux des pratiques collectives ». In « Dossier spécial : La création à plusieurs. Duos, collectifs, et plus si affinités ». (2016, avril). *artpress*, *trimetriel n°40*.

Graham, B., & Cook, S. (2010). *Rethinking curating : Art after new media*. MIT Press.

Greco, L., Josso, V., & Rio, N. (2018). Les « Réinventer » : Un concours de programmation… sans programmiste ? *Métropolitiques*. https://metropolitiques.eu/Les-Reinventer-un-concours-de-programmation-sans-programmiste.html

Grégoire, M. (2009). *Un siècle d'intermittence et de salariat. Corporation, emploi et socialisation : Sociologie historique de trois horizons d'émancipation des artistes du spectacle (1919-2007). Sous la direction de Bernard FRIOT*. Université Paris Ouest Nanterre La Défense. École doctorale « Économie, organisation, société ».

Griener, P. (2014). La notion d'atelier de l'Antiquité au xixe siècle : Chronique d'un appauvrissement sémantique. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, *1*, 13-26. https://doi.org/10.4000/perspective.4313

Gross, B. (2016). « Le collectif, artiste contemporain ». In Dossier spécial : La création à plusieurs. Duos, collectifs, et plus si affinités (1er premier trimestre 2016). *artpress*, trimetriel n°40. Extraits de « Brève histoire du collectif d'artiste(s) depuis 1967 », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 111, printemps 2010, Editions du Centre Pompidou.

Guille-Escuret, G. (1994). *Le décalage humain : Le fait social dans l'évolution*. Editions Kimé.

Guille-Escuret, G. (2000). L'enfant, la race et la hiérarchie. *L'Homme*, *153*, 291-298. https://doi.org/10.4000/lhomme.15

Guille-Escuret, G. (2003). Efficacité technique, efficacité sociale. Le technique est-il dans le social ou face à lui ? *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, *40*. https://doi.org/10.4000/tc.1414

Guille-Escuret, G. (2004). Les techniques, entre tradition et intention. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, *42*, Article 42. https://doi.org/10.4000/tc.107

Guille-Escuret, G. (2008). Le syndrome Micromégas. Les glissières du rapport nature/culture : L'exemple du cannibalisme. *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, *50*, Article 50. https://doi.org/10.4000/tc.3949

Guille-Escuret, G. (2016). « Les villages ont-ils des mentalités ? Une approche comparative dans les Hautes-Corbières viticoles », Ethnologie française, T. 46, No. 1, ARTS ET JEUX DE GENRE (Janvier-Mars 2016), pp. 153-163.

Guille-Escuret, G. (2017). « L'artisan, le sage et l'ironique : « ébauche d'une sociogenèse des savoirs ». In Anichini, G., Geslin, P., & Guille-Escuret, G. (2017). *Technicité versus scientificité : Tensions et équivoques.*

Guillouët, J.-M., Jones, C. A., Menger, P.-M., & Sofio, S. (2014). Enquête sur l'atelier : Histoire, fonctions, transformations (G. Bretault, Trad.). *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, *1*, 27-42. https://doi.org/10.4000/perspective.4314

Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel. Tome 1 : Rationalité de l'agir et rationalisation de la société ; Tome 2 : pour une critique de la raison fonctionnaliste.* Fayard.

Hacking, I. (1990). *The taming of chance*. Cambridge University Press.

Hacking, I. (1999). *The social construction of what ?* Harvard University Press.

Halpern, C. (dir.) (2016). Identité(s). *L'individu, le groupe et la société*. Auxerre : Sciences Humaines éditions.

Hardin, G. (1968). The Tragedy of the Commons. *Science, New Series*, *162*(3859), 1243-1248.

Hayles, N.K. (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.

Harvey, D. (1985). *The urbanization of capital*. Blackwell.

Harvey, D. (1989). From Managerialism to Entrepreneurialism : The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler : Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17. https://doi.org/10.1080/04353684.1989.11879583

Harvey, D. (2003). *The new imperialism*. Oxford University Press.

Harvey, D. (2006). Neo-Liberalism as Creative Destruction. Geografiska Annaler : Series B, Human Geography, 88(2), 145-158. https://doi.org/10.1111/j.0435-3684.2006.00211.x

Harvey, D. (Éd.). (2005). Spaces of neoliberalization : Towards a theory of uneven geographical development ; [Eighth] Hettner-lecture [Department of Geography, University of Heidelberg, from 28 June to 2 July] 2004. Steiner.

Hatano-Chalvidan, M. (2020). Le rôle de la formation dans la construction des professionnalités des métiers « hétérotopes ». *Recherches & éducations*. https://doi.org/10.4000/rechercheseducations.10678

Hayden, D. (2002). *Redesigning the American Dream*. New York: W. W. Norton and Company.

Heimendinger, N. (2016). Le grand récit de la critique institutionnelle. *Marges. Revue d'art contemporain*, *22*, 50-63. https://doi.org/10.4000/marges.1094

Henry, P. (2001). Nouvelles pratiques artistiques et développement culturel. Simple aménagement ou réelle mutation ? *Théâtre/Public*, Éditions Théâtrales, 22. https://doi.org/hal-02113969ff

Henry, P. (2013). *Les friches culturelles d'hier à aujourd'hui : Entre fabriques d'art et démarches artistiques partagées*. 13.

Henry, P. (2014a). Chapitre 1. Des friches culturelles aux nouveaux enjeux créatifs. *La culture en questions*, 17-48.

Henry, P. (2014b). *Un nouveau référentiel pour la culture ?* Éditions de l'Attribut. https://doi.org/10.3917/attri.henry.2014.01

Henry, P. (2021). *Mutualisation et collégialité dans les associations culturelles employeuses en France*. 27.

Hertz, R. (2003). Jack Goldstein and the CalArts Mafia. Minneola Press.

Hess, C. (2008). Mapping the New Commons. *SSRN Electronic Journal*. https://doi.org/10.2139/ssrn.1356835

Hess, C., & Ostrom, E. (2001). Artifacts, facilities, and content : Information as a common-pool resource. *Conference on the Public Domain », Duke Law School, Durham, North Carolina*, 44-79.

Hess, C.; Ostrom, E. (eds) (2007). Understanding knowledge as a commons : from theory to practice. Cambridge, Mass : MIT Press.

Huneault, K., & Anderson, J. (Éds.). (2012). *Rethinking professionalism : Women and art in Canada, 1850-1970*. McGill-Queen's University Press.

Heynen, N., M. Kaika, and E. Swyngedouw, eds. (2006). *In the Nature of Cities. Urban Political Ecology and the Politics of Urban Metabolism*. London/New York : Routledge

Hooghe, L. and G. Marks. 2003. Unraveling the Central State, But How? Types of Multi-Level Governance. *The American Political Science Review* 97(2):233243.

Jackson, J. B. (1976). The Domestication of the Garage. Republié par *Landscape*, 2019nn en lbre accès : https://placesjournal.org/article/j-b-jackson-the-domestication-of-the-garage/

Jacob, M. J., & Grabner, M. (Éds.). (2010). *The studio reader : On the space of artists*. University of Chicago Press.

Jacobs, J. M. (1996). Edge of empire postcolonialism and the city. https://doi.org/10.4324/9780203430903

Jensen, C. B. (2017). Mekong Scales : Domains, Test Sites, and the Uncommons. *Anthropologica*, *59*(2), 204-215. https://doi.org/10.3138/anth.59.2.t03

Johnston, C. (2018, octobre 6). Banksy auction stunt leaves art world in shreds. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon

Jones, B. (2004). An Ideology of space. Organisation for Cultural Exchange and Disagreement, 6.

Jones, B. (2007). Why artist-run space ? In In Heagney, D. & Victorian Initiatives of Artists Network. (2007).

Jones, C. A. (1991). « Andy Warhol's « Factory » : The Production Site, Its Context and Its Impact on the Work of Art », Science in Context, 1 (1990), pp. 101-13.

Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio : Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.

Jones, C. A., & Galison, P. (Éds.). (1998). *Picturing science, producing art*. Routledge.

Jones, C., Maoret, M., Massa, F. G. & Svejenova, S. (2012). Rebels with a cause: Formation, contestation, and expansion of the de novo category "Modern Architecture," 1870–1975. *Organization Science*, 23(6), 1523–1545. doi: 10.1287/orsc.1110.0701

Jorro, A., & Wittorski, R. (2013). De la professionnalisation à la reconnaissance professionnelle. *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, *46*(4), 11-22. https://doi.org/10.3917/lsdle.464.0011

Kaika, M. (2005). *City of Flows. Modernity, Nature, and the City*. New York/ London : Routledge.

Kelly, F. (1974). *The studio and the artist*. Newton Abbot, [Eng.] ; North Pomfret, Vt. : David & Charles. http://archive.org/details/studioartist0000kell

Klein, R. (1967). L'éclipse de l'œuvre d'art. *La Société La Vie des Arts*, 47, 40-50.

Knox H., O'Doherty, D., Vurdubakis T. & Westrup, C. (2015). Something happened: Spectres of organization/disorganization at the airport. *Human Relations*, 68(6), 1001-1020.

Korczynski, M., & Wittel, A. (2020). The Workplace Commons : Towards Understanding Commoning within Work Relations . *Sociology*, 54(4), 711-726. https://doi.org/10.1177/0038038520904711

Kris, E., & Kurz, O. (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist : A Historical* Experiment. Yale University Press. http://archive.org/details/legendmythmagici0000kris

Kristeller, P. O. (1947). The Philosophy of Man in the Italian Renaissance. *Italica*, *24*(2), 93. https://doi.org/10.2307/476554

Kristeller, P. O. (1952). The Modern System of the Arts : A Study in the History of Aesthetics (II). Journal of the History of Ideas, 13(1), 17-46. https://doi.org/10.2307/2707724

Kristeller, P. O. (1983). « Creativity » and « Tradition ». *Journal of the History of Ideas*, *44*(1), 105-113. https://doi.org/10.2307/2709307

Lafont, A. (2014). L'Atelier, éditorial. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, *1*, 3-4.

Lang, J. (1981). *Discours de Jack Lang devant l'Assemblée nationale, présentation du premier budget du Ministère de la culture sous la mandature de François Mitterand.* Assemblée Nationale. URL https://www2.assemblee-nationale.fr/decouvrir-l-assemblee/histoire/grands-discours-parlementaires/jack-lang-17-novembre-1981

Latour, B. 2005. *Reassembling the Social : An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford : Oxford University Press.

Lauriol, J., Perret, V., & Tannery, F. (2008). Stratégies, espaces et territoires. Une introduction sous un prisme géographique. *Revue française de gestion*, *184*(4), 91-103. https://doi.org/10.3166/rfg.184.91-103

Laval, C. (2016). « Commun » et « communauté » : Un essai de clarification sociologique. *SociologieS*. http://journals.openedition.org/sociologies/5677

Laville, J-L. & Nyssens, M. (2001). « The socisal enterprise : towards a theoretical socio – economic approach », in Borzage, Defourny, *The emergence of social enterprise*, *Routledge*, p. 312-332.

Laville, J.-L., & Salmon, A. (2022). *Pour un travail social indiscipliné : Participation des citoyens et révolution des savoirs*. Editions ERES.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace* (2. éd). Éd. Anthropos.

Leonardi, P. M., Nardi, B. A., & Kallinikos, J. (2012). *Materiality and Organizing*. Oxford University Press.

Leonardi, P. M. (2017). Methodological guidelines for the study of materiality and affordances. In M. Raza & S. Jain (Eds.), *Routledge companion to qualitative research in organization studies* (pp. 279–290). Routledge.

Lextrait, F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires… Une nouvelle époque de l'action culturelle,—Rapport de F. Lextrait*. Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle.

Lextrait, F., & Bonnin, J.-L. (2018). 2001-2018 : Des nouveaux territoires de l'art aux tiers-lieux. *L'Observatoire*, *52*, 22-25.

Liefooghe, C. (2010). La ville créative : Utopie urbaine ou modèle économique ? *Observatoire des politiques culturelle*, *36*(1), 34-37.

Linebaugh, P. (2008). *The Magna Carta manifesto : Liberties and commons for all*. University of California Press.

Linebaugh, P. (2014). *Stop, thief ! The commons, enclosures and resistance*. PM Press.

Linebaugh, P. (2019). *Red round globe hot burning : A Tale at the Crossroads of the Commons and Closure, of Love and Terror, of Race and Class, and of Kate and Ned Despard*. University of California Press.

Livingstone, D. N. (1995). The Spaces of Knowledge : Contributions towards a Historical Geography of Science. *Environment and Planning D : Society and Space*, *13*(1), 5-34. https://doi.org/10.1068/d130005

Livingstone, D. N. (2003). *Putting science in its place : Geographies of scientific knowledge*. University of Chicago Press.

Locher, F. (2013). Les pâturages de la Guerre froide : Garrett Hardin et la « Tragédie des communs ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, *60-1*(1), 7. https://doi.org/10.3917/rhmc.601.0007

Lohmann, R. A. (1992a). The Commons : A Multidisciplinary Approach to Nonprofit Organization, Voluntary Action, and Philanthropy. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 21(3), 309-324. https://doi.org/10.1177/089976409202100308

Lohmann, R. A. (1992b). *The commons : New perspectives on nonprofit organizations and voluntary action*. San Francisco : Jossey-Bass.

http://archive.org/details/commonsnewperspe0000lohm

Lohmann, R. A. (1995). Commons : Can This Be the Name of "Thirdness"? *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 24(1), 25-29.

https://doi.org/10.1177/089976409502400105

Löw, M. 2008. The Constitution of Space. The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception. *European Journal of Social Theory* 11(1) :25–49.

Lussault, M (2007)., L'homme spatial : La construction sociale de l'espace humain, Paris, Le Seuil, collection « La couleur des idées ».

Madison, M. J., Frischmann, B. M., & Strandburg, K. J. (2010). Constructing Commons in the Cultural Environment. *Cornell Law Review,* Vol 95:657(4). https://doi.org/10.31228/osf.io/76g93

Maïga, A., & Beausson-Diagne, N. (Éds.). (2018). *Noire n'est pas mon métier*. Éditions du Seuil.

Malik, S., & Zolghadr, T. (2018). The Artist as Quarry. In A. Burns, J. Lundh, & T. McDowell (Éds.), *The artist as : Producer, quarry, thread, director, writer, orchestrator, ethnographer, choreographer, poet, archivist, forger, curator, and many other things first*. Sternberg Press.

Mantion, J.-R. (1983). Le Lieu Du Génie : Remarques sur la géographie de l'art. *Annales. Histoire, Sciences Sociales, 38e Année*, *5*, 1084-1096.

Marcotte, P., & Bernier, S. (2011). Les infrastructures du secteur culturel : Une proposition de définition. *Loisir et Société / Society and Leisure*, *34*(2), 95-119. https://doi.org/10.1080/07053436.2011.10707828

Marella, M. R. (2016). La propriété reconstruite : Conflits sociaux et catégories juridiques. *Tracés, #16*, 195-210. https://doi.org/10.4000/traces.6624

Markus, T. A. (2013). *Buildings and Power : Freedom and Control in the Origin of Modern Building Types*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315003153

Marston, S. A. (2000). The Social Construction of Scale. *Progress in Human Geography* 24(2) :219–242.

Massey, D. (1993). Power-geometry and a progressive sense of place. In *Mapping the Futures* (p. 76-86). Routledge.

Massey, D. (1995). Making places or, geography is political too. *Soundings, 1*, 16 (193-208).

Massey, D. B., Christophers, B., Lave, R., Peck, J., & Werner, M. (2018). The Doreen Massey reader. Agenda Publishing.

Massey, D., Quintas, P., & Wield, D. (1992). *High-Tech Fantasies : Science Parks in Society, Science and Space*.

Massey, D. (2005). *For space*. SAGE.

Mathey-Pierre, C., & Bourdoncle, R. (1995). Autour du mot « Professionnalité ». *Recherche & Formation*, *19*(1), 137-148. https://doi.org/10.3406/refor.1995.1274

Mattéi, J.-F. (2012). La crise de l'œuvre d'art. *Noesis, 19*, 81-93.

Maurel, L. (2015, février 21). Un rapport de l'ONU pour repenser les liens entre droit d'auteur et droits de l'Homme. – S.I. Lex -. https://scinfolex.com/2015/02/21/un-rapport-de-lonu-pour-repenser-les-liens-entre-droit-dauteur-et-droits-de-lhomme/

Maurel, L. (2017, octobre 15). La Culture est-elle « structurellement » un bien commun ? – S.I. Lex -. https://scinfolex.com/2017/10/15/la-culture-est-elle-structurellement-un-bien-commun/

Marguin, S. (2019). *Collectifs d'individualités au travail : Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et à Berlin*. Presses universitaires de Rennes.

Mayaud, I. (2019). *Lieux en commun. Des outils et des espaces de travail pour les arts visuels*.

Mbembe, J.-A. (2020). *Brutalisme*. La Découverte.

McFarlane, C. (2011). *Assemblage and Critical Urbanism*. City 15(2) :204–224.

Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*. Seuil : Gallimard.

Menger, P.-M. (2018). Le travail créateur dans les arts. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, *36*(1), 115-133.

Menger, P.-M. (2018). Le travail créateur dans les arts. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 36(1), 115-133.

Meusburger, P., Livingstone, D., & Jöns, H. (Éds.). (2010). Geographies of Science (Vol. 3). Springer Netherlands. https://doi.org/10.1007/978-90-481-8611-2

Meusburger, P. (2000). « The spatial concentration of knowledge ». Erdkunde, vol. 54, no 4, p. 352-364. Moretti, F. (2000). *Atlas du roman européen, 1800-1900*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 235 p.

Meyer-Hermann, E., Perchuk, A., Rosenthal, S., Kaprow, A., & Getty Research Institute (Éds.). (2008). *Allan Kaprow—Art as life*. Getty Research Institute.

Mintzberg, H. (1894). *Power in and around organizations*. Prentice-Hall.

Mwangi, E. and A. Wardell. 2012. Multi-Level Governance of Forest Resources. International Journal of the Commons 6(2):79–103.

Modestine, Y. (2018). *Quel dommage que tu ne sois pas plus noire*. Max Milo.

Moss, T. 2012. Spatial Fit – From Panacea to Practice : Implementing the EU Water Framework Directive. *Ecology & Society* 17(3) :2. http://www.ecologyandsociety.org/vol17/iss3/art2/.

Moss, T. (2014). Spatiality of the commons. *International Journal of the Commons*, *8*(2), 457-47.

Moulier-Boutang, Y. (2004). Les limites de la sociologie démystificatrice de l'art. *Multitudes*, *15*(1), 263-270.

Moulier-Boutang, Y. (2007). *Le capitalisme cognitif : La nouvelle grande transformation*. Éditions Amsterdam.

Moulin, R. (1978). La genèse de la rareté artistique. *Ethnologie française, nouvelle serie, T. 8, 2/3*, 241-258.

Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel : L'artiste. Sociologie du travail, 25(4), 388-403. https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1944

Murphy, G., & Cullen, M. (Éds.). (2016). *Artist-Run Europe : Practice, projects, spaces : what make artist-run spaces different ?* Onomatopee.

Mutch, A. (2011). Modernist architecture and scientific management : Owen Williams, the Boots 'Wets' building and the importance of practice. *Management & Organizational History*, *6*(3), 328-344. https://doi.org/10.1177/1744935911406189

Mutch, A. (2013). Sociomateriality—Taking the wrong turning ? *Information and Organization*, *23*(1), 28-40. https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2013.02.001

Nairne, S. (1996). The Institutionnalization of Dissent, in Ferguson, B. W., Greenberg, R., & Nairne, S. (1996). *Thinking About Exhibitions*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203991534

Neeman, E., & Clivaz, C. (2012). Culture numérique et auctorialité : Réflexions sur un bouleversement. *A contrario*, *17*(1), 3-36. https://doi.org/10.3917/aco.121.0003

Niang, M.-F., & Suandeau, J. (2022). *Universalisme*. Anamosa.

Nicolini, D. (2013). *Practice theory, work, and organization: An introduction*. Oxford University Press.

Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists ? In *Women, Art, and Power and Other Essays*. Routledge.

Nochlin, L. (1989). *Women, art, and power and other essays*. Westview Pr.

Norman, L. F. (2015). La Querelle des Anciens et des Modernes, ou la métamorphose de la critique. Litteratures classiques, 86(1), 95-114.

Nyssens, M., & Petrella, F. (2015). ESS et ressources communes : Vers la reconnaissance d'une diversité institutionnelle : Interpellations croisées. *Revue Française de Socio-Économie, n˚15*(1), 117. https://doi.org/10.3917/rfse.015.0117

Offroy, C., Opale, & UFISC. (2017). *Regards croisés sur quatre lieux de coopération artistique et culturelle de la communauté d'agglomération de Plaine Commune (93)*.

Offroy, C. (2019). *Le lieu intermédiaire* [Fiche repère]. Opale – CRDLA Culture.

Oldenburg, R. (1999). *The great good place : Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Da Capo Press.

Ophir, A. and Shapin, S. (1991). « The place of knowledge : A methodological survey. Science in Context 4(1) : 3-21. Published Version http://dx.doi.org/10.1017/S0269889700000132. URL : http://nrs.harvard.edu/urn-3 : HUL. InstRepos:3425891

Orlikowski, W. J. (2007). Sociomaterial Practices : Exploring Technology at Work. *Organization Studies*, *28*(9), 1435-1448. https://doi.org/10.1177/0170840607081138

Orsi, F. (2013). Elinor Ostrom et les faisceaux de droits : L'ouverture d'un nouvel espace pour penser la propriété commune. *Revue de la régulation. Capitalisme, institutions, pouvoirs*, *14*. https://doi.org/10.4000/regulation.10471

Orsi, F. (2014). Réhabiliter la propriété comme bundle of rights : Des origines à Elinor Ostrom, et au-delà ? *Revue internationale de droit économique*, t. XXVIII(3), 371. https://doi.org/10.3917/ride.283.0371

Osborne, P. (2007). Où est l'œuvre d'art ? L'art, l'architecture et l'espace de l'œuvre post-conceptuelle. *Multitudes*, *HS 1*(5), 87-112. https://doi.org/10.3917/mult.hs01.0087

Ossman, S. (1998). Mimesis. *Hermès*, *n° 22*(1), 9. https://doi.org/10.4267/2042/14942

Ostrom, E. (1990). *Governing the commons : The evolution of institutions for collective action*. Cambridge Univ Press.

Ostrom, E. (2005). *Understanding institutional diversity*. Princeton University Press.

Ostrom, E. (2010). Beyond markets and states : Polycentric governance of complex economic systems. *Transnational Corporations Review*, *2*(2), 1-12. Traduction : Ostrom, E. (2012). Par-delà les marchés et les États. La gouvernance polycentrique des systèmes économiques complexes. Revue de l'OFCE, 120(1), 13-72. https://doi.org/10.3917/reof.120.0013

Ostrom, V., & Ostrom, E. (1977). Public Goods and Public Choices. In E. S. Savas (Éd.), *Alternatives for delivrering public services : Toward improved performance* (p. 7-49). Westview Press.

Pacouret, J., & Hauchecorne, M. (2019). Autonomies des arts et de la culture. *Biens Symboliques / Symbolic Goods. Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées*, *4*, Article 4. https://doi.org/10.4000/bssg.326

Paranque, B. (2014). L'action collective coordonnée autour de la gestion de ressources communes. *La Revue des Sciences de Gestion*, *269-270*(5), 75. https://doi.org/10.3917/rsg.269.0075

Patault A.M. (1989), *Introduction historique au droit des biens*, PUF.

Pattaroni, L. (2020). *La contre-culture domestiquée : Art, espace et politique dans la vie gentrifiée*. MétisPresses.

Péchu, C. (2010). *Les squats*. Presses de Sciences Po.

Peck, R. (2021, 2022). *Exterminez toutes ces brutes*. HBO / Arte. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Exterminez_toutes_ces_brutes&oldid=194013741

Pelissier, M. (2017). « Les communs culturels : Un nouvel écosystème de création et de médiation culturelles ». Métamorphoses numériques. Art, culture et communication, 123.

Pélissier, M. (2018). Communs culturels et environnement numérique : Origines, fondements et identification. *tic&société*, *Vol. 12, N° 1*, 95-129. https://doi.org/10.4000/ticetsociete.2395

Pelles, G. (1963). A*rt, artists & society : Origins of a modern dilemma ; painting in England and France*, 1750-1850. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall. http://archive.org/details/artartistssociet00pell

Peppiatt, M., & Bellony-Rewald, A. (1982). Imagination's chamber : Artists and their studios. Boston : New York Graphic Society. http://archive.org/details/imaginationscham00pepp

Pessoa, J., Deloumeaux, L., Unesco, Institut de statistique, & Unesco. (2009). *Le cadre de l'UNESCO pour les statistiques culturelles (CSC) 2009.* Unesco ; Institut de statistique de l'UNESCO.

Pickering, A. (2001). Practice and posthumanism: Social theory and a history of agency. In T. R. Schatzki, K. Knorr Cetina & E. von Savigny (Eds.), The practice turn in contemporary theory (pp. 172–183). Routledge.

Pinard, J., & Vivant, E. (2017). La mise en évènement de l'occupation temporaire : Quand les lieux artistiques off inspirent les opérateurs in de la production urbaine. *L'Observatoire*, *N° 50*(2), 29-32.

Pinard, J., & Morteau, H. (2020). Professionnels de l'occupation temporaire, nouveaux acteurs de la fabrique de la ville ? Du renouvellement des méthodes en urbanisme à l'émergence de nouveaux métiers. *RIURBA*. http://www.riurba.review/Revue/professionnels-de-loccupation-temporaire-nouveaux-acteurs-de-la-fabrique-de-la-ville-du-renouvellement-des-methodes-en-urbanisme-a-lemergence-de-nouveaux-metiers/

Pignot, L., & Saez, J.-P. (2018). Présentation—Dossier tiers lieux. *L'Observatoire*, *52*, 7-8.

Poggi, M.-H., & Vanhamme, M. (2004). Les friches culturelles, genèse d'un espace public de la culture. *Culture & Musées*, *4*(1), 37-55. https://doi.org/10.3406/pumus.2004.1202

Polanyi, K. (1944). *The Great Transformation*. Beacon Press.

Polanyi, K., & Pearson, H. W. (1977). *The livelihood of man*. Academic Press. Traduction : Polanyi, K., & Chavance, B. (2011). *La subsistance de l'homme : La place de l'économie dans l'histoire et la société*. Flammarion. Roubaix.

Potts, A. (2014). The Image Valued 'As Found' and the Reconfiguring of Mimesis in Post-War Art. *Art History*, *37*(4), 784-805. https://doi.org/10.1111/1467-8365.12115

Pouivet, R. (2017, septembre 29). *La pureté intellectuelle et la vertu de studiosité* [Conférence]. https://www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/symposium-2017-09-29-13h45.htm

Pouivet, R. (2018). From Virtue Epistemology to Virtue Aesthetics. *The Journal of Value Inquiry*, *52*(3), 365-378. https://doi.org/10.1007/s10790-018-9655-8

Prat, R. (2006). *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation* (Rapport d'étape n°1 ; Mission pour l'égalité h/f – Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant, p. 60).

Prat, R. (2009). *De l'interdit à l'empêchement* (Rapport d'étape n°2 ; Mission pour l'égalité h/f – Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant, p. 98). Ministère de la Culture et de la Communication.

Prat, R. (2021). *Exploser le plafond : Précis de féminisme à l'usage du monde de la culture*. Rue de l'Échiquier.

Pratt, M. G. & Rafaeli, A. (1997). Organizational dress as a symbol of multilayered social identities. *The Academy of Management Journal*, 40(4), 862–898. doi: 10.2307/256951

Prieur, V. (2015). Revendications des squats d'artistes et institutions. *Marges*, *21*, 74-95. https://doi.org/10.4000/marges.1035

Rabinbach, A. (1990). *The human motor : Energy, fatigue, and the origins of modernity.* BasicBooks.

Raffin, F. (2005). *Aux temps des hybrides : Les dynamiseurs de culture. Une approche des échanges et des frontières entre les mondes de la « culture alternative » et les mondes de l'art contemporain en France et en Suisse* (p. 167). Ministère de la Culture.

Rochelandet, F., & Mairesse, F. (2015). *Économie des arts et de la culture*. Armand Colin. https://doi.org/10.3917/arco.maire.2015.01

Rodotà, S. (2016). Vers les biens communs. Souveraineté et propriété au xxie siècle. *Tracés. Revue de Sciences humaines, #16*, 211-232. https://doi.org/10.4000/traces.6632

Rosati, L., & Staniszewski, M. A. (Éds.). (2012). *Alternative Histories : New York Art Spaces, 1960-2010*. The MIT Press.

Rosenberg, E. (1952). The American Action Painters. from Tradition of the New, in *Art in Theory*, 589.

Rosenberg, E. (1995). Art « is » History, No ? *Art History*, 18(3), 454-459. https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1995.tb00636.x

Rosenberg, H. (1964). Problems in the Teaching of Artists. *Art Journal*, 24(2), 135-138. https://doi.org/10.1080/00043249.1965.10794600

Rosenberg, H. (1968). Art and Its Double. *Art Éducation*, 21(6), 10. https://doi.org/10.2307/3191192

Rosenberg, H. (1972). *The de-definition of art : Action art to pop to earthworks*. Horizon Press.

Rosler, M. (1999). Fragments of a Metropolitan Viewpoint, in Rosler, M., Wallis, B., & Dia Art Foundation (Éds.). (1999). *If you lived here : The city in art, theory, and social activism*. The New Press.

Royer, I. (2020). Observer la matérialité dans les organisations. *M@n@gement*, *23*(3), 122-175. https://doi.org/10.37725/mgmt.v23i3.5341

Sadler, S. (1998). *The situationist city*. MIT Press.

Said, E. W. (1978). *Orientalism* (25. anniversary ed. with a new preface by the author). Vintage Books.

Said, E. W. (1983). Travelling theory. *The World, the Text and the critic*. Harvard University Book.

Said, E. W. (1990). Narrative, Geography and Interpretation. *New Left Review*, I/180.

Said, E. W. (1993). Culture and imperialism (1st Vintage Books ed, 1994). Knopf, New York.

Samuelson, P. (1954). « the Pure theory of Public expenditure », *Review of Economics and Statistics*, 36, 387–389.

Schaeffer, J.-M. (2007). *La fin de l'exception humaine*. Gallimard.

Schlager E., Ostrom E. (1992), "Property-Rights Regimes and Natural Resources : A ConceptualAnalysis", *Land Economics*, (68/3) : 249-262, University of Wisconsin Press. DOI : 10.2307/3146375

Schotté, M. (2013). Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses*, *93*(4), 144-164. https://doi.org/10.3917/gen.093.0144

Scott, A. & Leriche, F. (2005). Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial [*]. L'Espace géographique, 34, 207-222. https://doi.org/10.3917/eg.343.0207

Scott, S. V., & Orlikowski, W. J. (2013). Sociomateriality – taking the wrong turning ? A response to Mutch. *Information and Organization*, *23*(2), 77-80. https://doi.org/10.1016/j.infoandorg.2013.02.003

Sechi, G. (2016). « Les dessous de la ville créative : Saint-Étienne, entre modèles théoriques et pratique », EchoGéo [Online], 36 | 2016. URL : http://journals.openedition.org/echogeo/14624 ; DOI : https://doi.org/10.4000/echogeo.14624

Sergot, B., & Saives, A.-L. (2016). Unplugged – Relating place to organization : A situated tribute to Doreen Massey. *M@n@gement*, *19*(4), 335-352. https://doi.org/10.3917/mana.194.0335

Serres, M. (1997). *Eléments d'histoire des sciences*. Larousse.

Shaheed, F. (2014). The right to freedom of artistic expression and creativity (Twenty-Third Session, p. 25). Human Rights Council.

Shapin, S. (1988). The House of Experiment in Seventeenth-Century England. *Isis*, 79(3), 373-404. https://doi.org/10.1086/354773

Shapin, S. (1991). « The mind is its own place » : Science and solitude in seventeenth-century England. Science in Context 4(1) : 191-218.

Shapin, S. (2018). Making Art / Discovering Science. *KNOW : A Journal on the Formation of Knowledge*, *2*(2), 177-205. https://doi.org/10.1086/699899

Shapiro, B. (1985). *Probability and Certainty in Seventeenth Century England*. Princeton University Press.

Sharon, B. (1979). Artist-run galleries—A contemporary institutional change in the visual arts. *Qualitative Sociology*, *2*(1), 3-28. https://doi.org/10.1007/BF02390131

Sholette, G., & Sorokina, E. (2006). Specters of Collectivism : A Conversation between Gregory Sholette and Elena Sorokina (NYC/MOSCOW). *www.gregorysholette.com*.

Sibley, D. (1998) ‘Sensations and spatial science : gratification and anxiety in the production of ordered landscapes’, *Environment and Planning A*, 30 (2) 235–46

Smith, B. (1988). The death of the artist as hero : Essays in history and culture. Oxford University Press.

Smith, N. 2008 [1984]. *Uneven Development. Nature, Capital and the Production of Space*. Oxford : Basil Blackwell.

Smithson, R. (1972). Cultural Confinement. In Documenta 5 catalogue.

Snider, J. J. (2015). *Art Administration as Performative Practice / Organizing Art as Institutional Critique* [Master Contemporary Art, Design and New Media Art Histories]. OCAD University.

Sofio, S. (2016). *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles.* CNRS Éditions.

Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies : The reassertion of space in critical social theory*. Verso.

Star, S. L. (1999). L’ethnographie des infrastructures (T. Beltrame & A. Peerbaye, Trad. 2018). *Tracés. Revue de Sciences humaines*, *35*, 187-206. https://doi.org/10.4000/traces.8455

Star, S. L. (2010). This is Not a Boundary Object : Reflections on the Origin of a Concept. *Science, Technology, & Human Values*, *35*(5), 601-617.

Star, S. L., & Griesemer, J. R. (1989). Institutional Ecology, « Translations » and Boundary Objects : Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, *19*(3), 387-420.

Stengers, I. (2005). Introductory Notes on an Ecology of Practices. *Cultic Studies Review* 11(1) :183–196. http:// dx.doi.org/10.5130/csr.v11i1.3459

Supiot, A. (2019a). *Le travail n’est pas une marchandise. Contenu et sens du travail au xxie siècle : Leçon de clôture prononcée le 22 mai 2019*. Collège de France. https://doi.org/10.4000/books.cdf.7026

Supiot, A. (2019b). Mondialisation ou globalisation ? Les leçons de Simone Weil. In A. Supiot (Éd.), *Mondialisation ou globalisation ? Les leçons de Simone Weil*. Collège de France. http://books.openedition.org/cdf/6007

Swyngedouw, E. (1997). Neither Global nor Local. “Glocalization” and the Politics of Scale. In *Spaces of Globalization*, ed. K. Cox, 137–166. New York/London : Guilford Press.

Swyngedouw, E. (2004). Scaled Geographies : Nature, Place, and the Politics of Scale. In *Scale and Geographic Enquiry. Nature, Society and Method*, eds. E. Sheppard and R. B. McMaster, 129–153. Oxford : Blackwell.

Tempier, E., & Houssin, P. (2017). *Un Monde Relationnel*. Encre de Mer & Protis TV. https://www.youtube.com/watch?v=iqKsy_QKa_k

Tirole, J. (2016). *Économie du bien commun* (1er édition). Presses Universitaires de France.

Tschumi, B. (1988). Introduction à l’ouvrage *Architectural Design* du Forum de l’Académie sur la déconstruction à la Tate Gallery Gallery, p.7.

Tumlir, J. (2012). Studio Crisis ! Art Journal, 71(1), 58-75. https://doi.org/10.1080/00043249.2012.10791080

Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place : The perspective of experience*. Univ. of Minnesota Press.

Vasari, G., (1550). Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes. Première traduction française intégrale 1839-1842 (10 vol.).

Vásquez, C. & Cooren, F. (2013). Spacing Practices: The Communicative Configuration of Organizing Through Space-Times. *Communication Theory*, 23(1), 25–47.

Vergnaud, L., Biardeau, R., & Bompoint, J. (2018). Les lieux intermédiaires et indépendants. *L'Observatoire*, *52*, 26-26.

Vettier, E. (2019). Artist-Run Spaces, around and about. 2012-2015-2017. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*. http://journals.openedition.org/critiquedart/54270

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. Tipiti : Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America 2(1) :3–22.

Warren, S. & Riach, K. (2017). Olfactory control, aroma power and organizational smellscapes. In V. Henshaw, K. McLean, D. Medway, C. Perkins, et al. (Eds.), *Designing with smell: Practices, techniques and challenges* (pp. 148–156). Routledge.

Weber, W. (1980). Le savant et le général. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181182(1), 18-33.

Weber, W. (1989). Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIIIe siècle. *Annales*, *44*(4), 849-873. https://doi.org/10.3406/ahess.1989.283629

Wesseling, J. (Éd.). (2011). *See it again, say it again : The artist as researcher*. Valiz.

Winner, L. (2001). *The whale and the reactor : A search for limits in an age of high technology* (Nachdr.). Univ. of Chicago Press.

Wittorski, R. (2007). *Professionnalisation et développement professionnel*. Paris : l'Harmattan.

Yin, R. K. (2018). *Case study research and applications : Design and methods* (Sixth edition). SAGE.

Yanow, D. (2006). Studying physical artifacts: An interpretive approach. In A. Rafaeli & M. G. Pratt (Eds.), *Artifacts and organizations—Beyond mere symbolism* (pp. 41–60). Lawrence Erlbaum Associates.

Young, O. R. & Underdal, A. (1997). Institutional Dimensions of Global Change. *IHDP Scoping Report*. Bonn : International Human Dimensions Programme.

Young, O. R. (1999). Institutional Dimensions of Global Environmental Change. Science Plan. IHDP Report No. 9. Bonn : International Human Dimensions Programme

Young, O. R. (2002). The Institutional Dimensions of Environmental Change. *Fit, Interplay, and Scale*. Cambridge, MA/London : MIT Press.

Young, O. R. (2005). Science Plan. Institutional Dimensions of Global Environmental Change. *IHDP Report No. 16.* Bonn : International Human Dimensions Programme.

Zhong, E. (2015). Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon. *Techniques & Culture*, *64*, 96-99

EXTRAITS ORIGINAUX DES CITATIONS

i « “the structure of the bio-physical events” as “the nature of the goods.”, Hess & Ostom, 2001, p. 53

ii « things that would require government provision and production », Hess & Ostom, 2001, p. 53

iii « things that the market could solve most efficiently », Hess & Ostom, 2001, p. 53

iv La traduction française est de Fabienne Orsi, qui partage le texte original : « 28 « A property right is the authority to undertake particular actions related to a specific domain (Commons, 1924). For every right an individual holds, rules exist that authorize or require actions in exercising that property right »

v « The occurrence of enclosure is an important rallying cry on the part of legal scholars, librarians, scientists, and, really, anyone who is alert to the increasing occurrence of privatization, commodification, and withdrawal of information that used to be accessible, or that will never be available in our lifetimes. », Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »

vi « The case of distributed digital technologies is particularly complex and problematic, as many stakeholders seek to renegotiate their interests in the new digital environment. Currently there are a vast array of enclosure threats to information and knowledge—including computer code as law (Lessig 1999) and new intellectual property legislation (DMCA, TRIPS, the Copyright Term Extension Act, the Patriot Act, and so on)—that undermine free access to public, scientific, and government information. », Hess & Ostrom, 2007, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »

vii It is the narrative of digital interoperability, open science, collaboratories and scholarly networks, voluntary associations, and collective action. The U.S.-type commons underscores the importance of shared spaces and shared knowledge in fostering viable democratic societies. Libraries, as Kranich (2004) has pointed out, have been the quintessential strongholds of democracy. Traditionally, libraries have been the“protected areas” of the knowledge commons and librarians are the stewards. This narrative calls forth the urgency for all information users and providers to become stewards of the global digital commons.(Hess & Ostrom, 2007, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »)

viii « There appears to have been a spontaneous explosion of “ah ha” moments when multiple users on the Internet one day sat up, probably in frustration, and said, “Hey ! This is a shared resource !” People started to notice behaviors and conditions on the web—congestion, free riding, conflict, overuse, and “pollution”—that had long been identified with other types of commons. They began to notice that this new conduit of distributing information was neither a private nor strictly a public resource increasing number of scholars found that the concept of the “commons” helped them to conceptualize new dilemmas they were observing with the rise of distributed, digital information. » (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons, « Two intellectual Histories »)

ix « Consideration of knowledge as a commons, therefore, suggests that the unifying thread in all commons resources is that they are jointly used, managed by groups of varying sizes and interests. » (Hess & Ostrom, 2007, I., 1. Introduction : an Overview of the Knowledge Commons)

x « Subsequent “improvements” of copyrighted material are called derivative works, and without the rights holder’s permission, they are illegal. Again, the assumption seems to be that you can just write your own book. Do not claim you need to build on mine. », (Boyle, 2008, p. 161)

xi « When I began this study, it seemed to me that the greatest challenge to copyright law in dealing with music was preventing rights from “creeping,” expanding from coverage of a single song or melody to cover essential elements of genre, style, and theme. In effect, we needed to apply the Jefferson Warning to music, to defeat the constant tendency to confuse intellectual property with real property, and to reject the attempts to make the right holder’s control total. My assumption was that all we needed to do was to keep open the “common space” of genre and style, and let new artists create their new compositions out of the material in that commons and gain protection over them. In many ways, Charly’s work lies at the very core of the stuff copyright wishes to promote. It is not merely innovative and expressive itself, it also helped form a whole new genre in which other artists could express themselves. But to create this work, Charly needed to make use of a lot more than just genres and styles created by others. He needed their actual songs. » (Boyle, 2008, p. 176)

xii « Copyright is not an end in itself. It has a goal : to promote the progress of cultural and scientific creativity. That goal requires rights that are less than absolute. As Jessica Litman points out, building in the intellectual space is

different from building in the physical space. We do not normally dismantle old houses to make new ones. This point is not confined to music. Earlier I quoted Northrop Frye : “Poetry can only be made out of other poems ; novels out of other novels. All of this was much clearer before the assimilation of literature to private enterprise.” [Northrop Frye, Anatomy of Criticism : Four Essays (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957), 96–97.] The question is, how big are the holes we need to leave in the private rights ? How large a commons do we need to offer to future creators ? » (Boyle, 2008, p. 178)

xiii « environments for developing and distributing cultural and scientific knowledge through institutions that support pooling and sharing that knowledge in a managed way, much as a natural resource commons refers to the type of managed sharing environment for natural resources that the Maine lobster fishery represents » (Madison, Frischmann & Strandburg, 2010, p.659)

xiv « Progress in the cultural environment should not be equated with innovation or economic growth. Progress may encompass much more. See Margaret Chon, Postmodern “Progress”: Reconsidering the Copyright and Patent Power, 43 DEPAUL L. REV. 97, 101–03 (1993) (arguing that the definition of “progress” is socially constructed and should be shaped by social values and human priorities) ; Frischmann, supra note 35, at 1095–96 (arguing that “we know too little about that which we seek to promote” with intellectual property, that the functionalist approach to intellectual property follows from an impoverished view of the cultural environment, and that “[w]e might, for example, imagine Progress as measured by the degree of participation in creative and inventive activities”). » (Madison et al., 2010, p. 672)

xv « It focuses on collective action and the importance of understanding who shares what, how we share it, and how we sustain commons for future generations. […] The difficulty in writing about new commons is its seemingly limitless diversity. New commons can be a revolutionary movement in Mexico, 4 the second enclosure movement (Boyle 2003b, Evans 2005), smartmobs (see Footnote 12 ; Rheingold 2002), increasingly vocal neighborhood associations, online peer production (Benkler 2004), or new types of markets (Barnes 2006). The rise of new commons signals alarmed reactions to increasing commodification, privatization, and corporatization, untamed globalization, and unresponsive governments », Hess, 2008, p.3

xvi « The new commons literature focuses on collective action, voluntary associations, and collaboration. While property rights and the nature of the good may still important, there is a growing emphasis on questions of governance, participatory processes, and trust ; and there is a groundswell of interest in shared values and moral responsibility. », Hess, 2008, p.37

xvii Paranque cite les travaux d’Alvesson et al (2009) ; en langue anglaise originale. Nous avons traduit : « de-aturalization »

xviii« l’« anti-performativity »« is used in a somewhat technical sense to identify social relations in which the dominance of a means-ends calculus acts to exclude critical reflection on the question of ends » (M. Alvesson et alii, 2009, p. 10) » (cité par Paranque, 2014, p. 77)

xix « « reflexivity »

xx « under the guise of production of “facts”, such research [mainstream] is inattentive to (ie un reflexive about) the values which guide not only the scope and representation of what is researched but also how research is conducted » (M. Alvesson et alii, 2009, p. 10). » (Paranque, 2014, p. 77)

xxi « To speak of the commons as if it were a natural resource is misleading at best and dangerous at worst—the commons is an activity and, if anything, it expresses relationships in society that are inseparable from relations to nature. It might be better to keep the word as a verb, an activity, rather than as a noun, a substantive. » (Linebaugh, 2008, p. 279)

xxii « This process of producing in common, of co-production, is vital since otherwise social centres would have no use, nothing to share. The resources that are open to all also have to be produced by all in common. Thus, the free shops, libraries, concerts, theatrical performances and meals, the language, martial arts, dance, music and urban arts classes and the ‘green guerrilla’, computing and urban gardens workshops and so on are not like public services put on offer to consumers but are jointly produced and put together by all participants. Production and use cannot be disentangled ; they are part of the same process. Without this process of common production, through which everyone can participate in organising and producing activities, La Tabacalera would remain an empty and eerie

space, a derelict factory. » (Fournier, 2013, p. 446)

xxiii« By doing so, the commons shift from aggregative paradigm (based on individual preferences) to a deliberative paradigm. In the latter, the comprehensive communication creates new solutions through inter-subjectivity for public inquiry (Dewey, 1938) », Eynaud & Laville, 2017, p. 20

xxiv« social utility is usually multi-dimensional because it is a project embedded in organizational practices. Collective benefits are not produced only by economic activities. This means that democracy cannot be thought of as a positive externality », (Eynaud & Laville, 2017, p.20)

xxv « A Cultural Commons is a social dilemma defined by the confluence of three phenomena : culture, space and community » (Fiorentino, Friel, Marrelli, & Santagata, 2010, p.2)

xxvi« Cultural Commons refer to cultures located in time and space – either physical or virtual – and shared and expressed by a community. A Cultural Common is a system of intellectual resources available on a given geographical or virtual area. A Cultural Commons could be thought as the evolution of the more traditional concept of cultural district or cultural cluster. Ideas, creativity and styles of a community, traditional knowledge, credence, rites and customs, shared and participated productive techniques define a Cultural Commons. » (Bertacchini, et. al., 2010 p.1).

xxvii« it is now space more than time that hides things from us, that the demystification of spatiality and its veiled instrumentality of power is the key to making practical, political and theoretical sens of the contemporary era » (Soja, 1989, p. 61)

xxviii« The production of spatiality in conjunction with the making of history can thus be described as both the medium and the outcome, the pre – supposition and embodiment, of social action and relationship, of society itself. Social and spatial structures are dialectically intertwined in social life, not just mapped one onto the other as categorical projections. And from this vital connection comes the theoretical keystone for the materialist interpretation of spatiality, the realization that social life is materially constituted in its historical geography, that spatial structures and relations are the concrete manifestations of social structures and relations evolving over time, whatever the mode of production. » (Soja, 1989, p.127)

xxix« reducing the world to a spaceless abstraction » (Crang & Thrift, 2000, p. 2)

xxx « Not only that but they often bury within them a quest for purity and abstract reason that simulates some of the worst aspects of Enlightenment thinking (Sibley 1998) » (Crang & Thrift, 2000, p. 2)

xxxi« the practices of knowledge are bound into a messy entanglement of the knowing and the know (Cook, I. & Crang, M., 1995) » (Crang & Thrift, 2000, p. 3)

xxxii« organizational theory becomes space-writing (gráphō, ‘I write’) : It gathers, surveys, maps, experiences and reimagines everyday sites of organizing » (Beyes & Holt, 2020, p. 2)

xxxiii« To bring space ‘in’ is also to think, and write, spatially. It is to think, for example, of how organization is made through interactions and through the edges or borders of such : who or what is ‘out’ and ‘in’? Are they estranged from the space or familiar to it ? To think spatially is to be alive to how an organizational form or body is always being placed somewhere, or seeking a place, whereby power becomes intimate to its realization and identity. To think spatially is to consider how boundaries (gates, access codes, language, hierarchies, hinterlands, no-go zones, back-rooms, colonial partitions) are being instituted and transgressed as well as more critically which boundaries define organization ; how organizational forms echo or recoil from their wider settings. To think spatially is to consider how, if ‘[a]ll the world is a bloom space now’ (Stewart, 2010, p. 340), organizing works atmospherically, how it is ‘constructed out of a spatial swirls of affects’ (Thrift, 2006, p. 143), demanding emotional sensitivity ; and how questions of responsibility are questions of extension and aura – of reaching out into what is distant and bringing it close, or finding it remains enigmatic and free of ‘proper’ understanding. » (Beyes & Holt, 2020, p. 2)

xxxiv« Spatiality in commons research tends to be treated as a site of collective action, a background context factor or a level of agency. References to it are often implicit and generally under-theorised. This does not mean that spatiality is neglected by this work, but rather that it is rarely subjected to critical reflection. » (Moss, 2014, p.459)

xxxv« the existence and nature of commons problems vary according to spatial relationships between resources and resource users, and that those relationships are not constant but vary themselves with temporally dynamic resource

and sociopolitical domains. » (Giordano, 2003, p.372)

xxxvi« to explore the multiple, shifting and contested geographies of the commons as a step towards developing a more systematic and fine-grained conceptualisation of the spatial dimensions to their governance. » Moss, 2014, p.458)

xxxvii« The huge body of literature on local commons (e.g. Ostrom 1990 ; Dietz et al. 2002) treats space primarily as the site of collective action and not as something constitutive to commons regimes. » (Moss, 2014, p.460)

xxxviii« The locality or region is conventionally treated as a bounded territorial unit identifiable by a distinct physical or political geography. This perspective, however, neglects the economic, social, or cultural geographies which also shape the production, use and regulation of commons. » (Moss, 2014, p. 460)

xxxix« This refers to the seemingly simple fact that « ideas and theories travel—from person to person, from situation to situation, from one period to another' (1991, page 226). This migration process, however, is never mere replication ; it involves transformation, because circulation and translation are reciprocally constitutive. » (Livingstone, 1995, p. 7)

xl « Theory, in short, can never be complete, just as one's interest in everyday life is never exhausted by simulacra, models, or theoretical abstracts of it. […] No reading is neutral or innocent, and by the same token every text and every reader is to some extent the product of a theoretical standpoint, however implicit or unconscious such a standpoint may be. I am arguing, however, that we distinguish theory from critical consciousness by saying that the latter is a sort of spatial sense, a sort of measuring faculty for locating or situating theory, and this means that theory has to be grasped in the place and the time out of which it emerges as a part of that time, working in and for it, responding to it ; then, consequently, that first place can be meastired against subsequent places where the theory turns up for use. The critical consciousness is awareness of the differences between situations, awareness too of the fact that no system or theory exhausts the situation out of which it emerges or to which it is transported. And, above all, critical consciousness is awareness of the resistances to theory, reactions to it elicited by those concrete experiences or interpretations with which it is in conflict. » (Said, 1991, p. 173-174)

xli « In measuring Lukács and Goldmann against each other, then, we are also recognizing the extent to which theory is a response to a specific social and historical situation of which an intellectual occasion is a part. » (Said, 1991, p.168-169)

xlii « to open it up towards historical reality, toward society, toward human needs and interests (Said, 1991, p.174)

xliii« Because naming produces the cultural place « where spatial history begins », it enables a culture to declare its presence in spatial form (Carter, 1987, page xxiv) » (Livingstone, 1995, p. 8)

xliv« spatial arrangements and social practices are intricately interconnected, indeed are reciprocally constituted » (Livingstone, 1995, p. 9)

xlv « commons that refuses to be defined in terms of those resources in need of regulation or protection to save them from neoliberal colonisation or 'freeriders'. Rather, these commons may be spaces, experiences, resources, memories or forms of sharing and living that are positioned outside of a 'managing scarcity' agenda » (Dawney, Kirwan & Brigstocke, 2015, p.2)

xlvi « To ground this in an example from our field study in the travel sector, TripAdvisor distinguishes itself on its website as : "… the most popular and largest travel community in the world, with… 36 million marketable members." This phenomenon can be investigated from multiple perspectives, but poses challenges for approaches that are premised on identifying bounded social systems and technologies with discrete properties. In particular, where would they locate "36 million marketable members," given that there is no such thing as "marketable members" separate from networks, relational databases and algorithms ? A sociomaterial perspective would focus on the specific details of the apparatus that produces "marketable members" through the entangling of 60 postings/minute, relational databases, algorithms, and multiple revenue opportunities in Internet-worked economies. […] instead of seeing the algorithmic media of TripAdvisor as a mirror of conscious socio-technical choices – a snapshot produced from a passive collage of human intention – we have reframed it as a highly specific, active, partial, generative (performative) engine involved in re-making the world of travel (see MacKenzie 2006, also Haraway 1991) » (Scott & Orlikowski, 2013, p. 2-3).

xlvii « break with the dichotomy established by naïve realism and social constructivism, both of which retain commitments to separatism and representationalism » (Scott et Orlikowski, 2013, p.2)

xlviii « to depart from representationalism – the notion that the world is brought into being by humans who go about knowing and naming observation-independent objects with attributes » (Scott et Orlikowski, 2013, p.3)

xlix « Whether they choose to productively explore it or not, critical realists and agential realists share areas of undeniable and important common interest – a repudiation of naïve realism, a shift away from social constructivism, and an engagement with the question : What makes knowledge possible ? » (Scotte & Orlkowski, 2013, p. 5)

l « “scale – and space explicit theory of the commons” » (Giordano 2003, p.365, in Moss, 2014, p.461)

li « There is no acknowledgement in this explanation of how the geography of the commons can also be social, political or cultural and itself the product of social construction. » (Moss, 2014, p.462)

lii « Blomley argues that the IAD approach – with its assumptions of self-interested rationality, rule-guiding behaviour and maximising strategies – is inadequate for capturing the ethical and political issues involved in resolving conflicting understandings of public interest and public ownership among local actors » (Moss, 2014, p.462)

liii « “[i]f [it] is true to say that place helps make the commons, it is equally the case that the commons is a form of place-making” (Blomley2008, 320) » (Moss, 2014, p.462)

liv « complex relationship between public and private goods in urban development (2009, 2012) » (Moss, 2014, p.462)

lv « These spatial commons can be material – such as a public road enabling access or a park for recreational purposes – or non-material – such as a town’s image or a low crime rate » (Moss, 2014, p.462)

lvi « Processes of rescaling, whereby actors alter the significance of existing scalar configurations or generate new ones, are an expression of this dynamism and deliberation. » (Moss, 2014, p.464)

lvii « Inspired by work in the political sciences on the emergence of new functional spaces and their (often problematic) relationship with politicaladministrative territories (Hooghe and Marks 2003) as well as problems of fit and interplay (Young 1999), recent studies in the planning sciences are exploring new spatial configurations for the management of regional commons (Fürst et al. 2008 ; Gailing 2012). » (Moss, 2014, p.464)

lviii « It dovetails neatly into a society of consumption, where “choice”, possession and style communicate the loudest about who we are. It is part of a wider negotiation of an economic position where mass products and mass markets have to be transmuted into individuality and uniqueness, where sameness is somehow a mark of difference. » (Dale et Burrell, 2008, p. 15)

lix « Home fashion becomes an extension of the project of self', the material representation of an identity, a lifestyle, a position in society (Bourdieu 1984 ; Giddens 1991). » (Dale et Burrell, 2008, p. 15)

lx « Through the adaptation of the physical world, the social and cultural worlds have also come into being. Materiality communicates and shapes. It consists not only of physical structures but is part of the inter-subjective and subjective realms that make up our social relations » (Dale et Burrell, 2008, p. 13)

lxi « Yi-Fu Tuan, in seeking to bring the perspective of ‘experience’ into our understanding of space and place, defines both of them in terms of the lived : The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Further more, if we think of space as that which allows movement, then place is pause ; each pause in movement makes it possible for a location to be transformed into place. (1977 : 6) » (Dale et Burrell, 2008, p. 17).

lxii « abstract, absolute, mental, real, visible-readable, sensory-sensual, contra dictory, differential and so on » (Dale et Burrell, 2008, p. 20)

lxiii « the simultaneously achieved and hidden nature of surplus-value through the labour process. The 'securing and obscuring' of power is about how power is concurrently maintained and its origins and processes hidden. It is at its most salient when it is embedded, embodied and thus taken as natural and inevitable. » (Dale et Burrell, 2008, p. 55)

lxiv « power is not 'lodged inertly in built form' but is found in the everyday practices which are inherently mediated by built form (1999 : 15). (Dovey, 1999 : 15, cité par Dale & Burrell, p.45)

lxv « occupants' interests, desires and self-identity » ((Dovey, 1999 : 15, Dale & Burrell, p.45)

lxvi « the ways that social spaces are lived, are processedthrough, are experienced through mobility and what power effects this brings about. » (Dale & Burrell, 2008, p.48)

lxvii « no man who owns his own house and lot can be a Communist. He has too much to do », (Hayden 2002 : 23, cité par dale & Burrell, p 181).

lxviii « New routes into the homes were identified as were new routines that consumers might be encouraged to follow » (Dale & Burrell, 2008, p.186)

lxix « The enduring outcome of these spatial arrangements that are derived from production models is the isolated domestic labourer. The separation of the kitchen and its reduced accessibility to family members can be on the basis of size of area made available for it. The implication is that only one person is able to be in the cooking area at any one time. So, the development of the 'galley kitchen' was to individualise and personalise tight physical space on the assumed efficiency for the lone housewife who must shoulder the role and responsibility for domestic work. Cowan (1979 : 59) shows how these spatial arrangements transform the social and economic landscape : 'Several million American women cook supper each night in several million separate homes over several million separate stoves. So the battle has been lost and efficiency standards are the dominant rhetoric behind contemporary kitchen designs. And once this battle with the home-dweller has been won then the reconstituted “home”, now often privately owned (by the mortgage lender !), becomes a place as well as a space fit for capitalism to exploit. […] In addition, although the technologies could in theory reduce the time spent on household tasks, often they did not, either because they brought along new needs of their own or because women increased the frequency with which they cleaned or laundered. « Cowan (1983) points out that the one key thing that domestic appliances enabled was that the work could be done by one isolated individual alone in a house. This certainly indicates how the domestic space has been constructed around the centrality of consumption demands » (Dale et Burrell, 2008, p. 203)

lxx « radically changed by the elimination of certain spaces and by the addition of new spaces. », (Jakson, 1976)

lxxi « How is this particular feature – now almost essential to the family dwelling – to be interpreted in traditional vernacular terms ? Is it to be thought of as the product of the craftsman ? Is it somehow to be related to the economic function of the dwelling ? Are we to try to establish regional or ethnic variations ? Or must we reject the garage altogether ? On the other hand, should we perhaps work toward a new definition of vernacular architecture that would include the garage ? » (Jackson, 1976 [2019]).

lxxii « it had become thoroughly domesticated, an integral part of home life and the routine of work and play. On its wide concrete apron – often occupying a third of the frontage – the family car was washed and polished every Sunday, and on weekday afternoons the young of the family shot basketballs. What the stork's nest on the chimney of the northern European home traditionally signified, the basketball backstop over the garage door signified for the American home : a child-oriented domesticity. » (Jackson, 1976 [2019],)

lxxiii « the advent, sometime in the late thirties, of the concept of the home as a place for recreation and entertainment. Long before mass-produced housing recognized this tendency and began to introduce festive elements, American families were transforming the basement (where the oil burner had replaced the coal furnace) into a rumpus room or game room or activities room. Long before the advent of colorful kitchens with Mediterranean decor, Americans were busily disguising the bleak white antiseptic surface of the scientific kitchen. […] But in scores of housing developments we had already acted on the suggestions ; it is we who design or redesign our homes, the homebuilders merely provide their structure. » (Jackson, 1976 [2019])

lxxiv « a confrontation between the aspirations ofthe occupying family and economic and social realities »,(Jackson, 1976 [2019])

lxxv « try to re – conceptualise a relationship that does not institutionalise the material as fixed and inert structure, while leaving the social as active and dynamic » (Dale & Burrell, 2008, p.213)

lxxvi « The first binary opposition, particularly inspired by the work of the French philosopher Henri Bergson, but also by structuralist approaches, has been built between space on one hand and time on the other. It associates space with stabilization and “petrification” (Massey, 2005 : 28). Within this perspective, space is “conceived to be the absolute negation of time” (2005 : 37) and of mobility. « The second binary opposition, strongly rooted in human geography since Tuan’s seminal work (1977), leads us to distinguish place understood as the exclusive domain of

the lived, the concrete, the sensitive, and the embodied as filled with social meanings (2005 : 185), and space conceived as an abstract notion, far from the concerns of place-based individuals and out of their reach . The third, connected opposition underlined by Massey, between the local and the global (2005 : 183), reinforces the previous one. » (Sergot et Saives, 2016, p. 338)

lxxvii« So here we have two apparently self-evident truths, a geography of border lessness and mobility, and a geography of border discipline ; two completely antinomic geographical imaginations of global space, which are called upon in tum. No matter that they contradict each other ; because it works. And it “works” for a whole set of reasons. First, because each self-evident truth is pre sented separately. But second, because while neither imagination in its pure form is possible (neither a space hermetically closed into territories nor a space composed solely of flows) what is really needed politically is for this tension to be negotiated explicitly and in each specific situation. This parallels the structure of Derrida's (2001) argument on hospitality. Each “pure” imagination on its own tames the spatial. It is their negotiation which brings the question (rights of movement/rights of containment) into politics. The appeal to an imagination of pure boundedness or pure flow as self-evident formation is neither possible in principle nor open to political debate. » (Massey, 2005, p.86)

lxxviii« On the one hand, it is to understand the global, implicitly, as always emanating from somewhere else. It is therefore unlocated ; nowhere. This has direct parallels with that imagination of information as disembedded and disembodied (Hayles, 1999). On the other hand, local places, in this understanding of globalisation, have no agency. As Arturo Escobar characterises the classic mantra : 'the global is associated with space, capital, history and agency while the local, conversely, is linked to place, labor, and tradition – as well as with women, minorities, the poor and, one might add, local cultures' (2001, pp. 155-6). Place, in other words, is figured as inevitably the victim of globalisation.1 Place, in other words, is figured as inevitably the victim of globalisation. » (Massey, 2005, p.101)

lxxix« For some it is the sphere of the everyday, of real and valued practices, the geographical source of meaning, vital to hold on to as ‘the global’ spins its ever more powerful and alienating webs. For others, a ‘retreat to place’ represents a protective pulling-up of drawbridges and a building of walls against the new invasions. Place, on this reading, is the locus of denial, of attempted withdrawal from invasion/difference. It is a politically conservative haven, an essentialising (and in the end unviable) basis for a response ; one that fails to address the real forces at work. It has, undoubtedly, been the background imagination for some of the worst of recent conflicts. […] Place plays an ambiguous role in all of this. Horror at local exclusivities sits uneasily against support for the vulnerable struggling to defend their patch. While place is claimed, or rejected, in these arguments in a startling variety of ways, there are often shared undergirding assumptions : of place as closed, coherent, integrated as authentic, as ‘home’, a secure retreat ; of space as somehow originarily regionalised, as always-already divided up. » (Massey, 2005, p. 5)

lxxxMy point here is absolutely not to perform some intellectual critique. Quite the contrary. Rather it is to stress just how genuinely difficult it is not to resort to an a priori politics of topographies. It is far more complicated to carry such an injunction into practice in the formation of a particular politics than it is to write about it as a general proposition. But, as the development of the arguments of the Confederation paysanne themselves exemplify, the very effort not to resort for legitimation to such topographies (local is good because it's local) is also immensely politically productive. It forces one into the excavation of what are the real political issues in this (particular) situation. And this in the end will resolve itself around political antagonisms : concerning a commitment to democracy – economic as well as political, and therefore for/against the current practices of multinational capital – or the ethics of a particular relationship to nature, or the significance of maintaining diversity. » (Massey, 20025, p. 172)

lxxxi« For the future to be open, space must be open too » (Massey, 2005, p. 12).

lxxxiiIt is a politics which pays attention to the fact that entities and identities (be they places, or political constituencies, or mountains) are collectively produced through practices which form relations ; and it is on those practices and relations that politics must be focused. » (Massey, 2005, p. 148)

lxxxiii« the product of interrelations ; as constituted through interactions, from the immensity of the global to the intimately tiny. » (Massey, 2005, p. 9)

lxxxiv« Space does not exist prior to identities/entities and their relations », p.10

lxxxv« the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality ; as the sphere in which distinct trajectories coexist ; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity. Without space, no multiplicity ; without multiplicity, no space. If space is indeed the product of interrelations, then it must be predicated upon the existence of plurality. Multiplicity and space as co-constitutive » (Massey, 2005, p. 10)

lxxxvi« Precisely because space on this reading is a product of relations-between, relations which are necessarily embedded material practices which have to be carried out, it is always in the process of being made. It is never finished ; never closed. Perhaps we could imagine space as a simultaneity of stories-so-far » (Massey, 2005, p. 9)

lxxxvii« identities/entities, the relations 'between' them, and the spatiality which is part of them, are all co-constitutive », p.10

lxxxviii« Moreover, specifically spatial identities (places, nations) can equally be reconceptualised in relational terms. », p. 10

lxxxix« Space can never be that completed simultaneity in which all interconnections have been established, and in which everywhere is already linked with everywhere else. A space, then, which is neither a container for always-already constituted identities nor a completed closure of holism. This is a space of loose ends and missing links. For the future to be open, space must be open too » (Massey, 2005, p. 11)

xc « what may look to you like randomness and chaos may be someone else's order », (Massey, 2005, p. 111)

xci « It was a clash over the role of the architect : 'the situationists asking architects to renounce their master visions…, Team 10 asking architects to press on until the very fundamentals of habitat had been discovered' (p. 32). But it was also a clash over the nature and reality of chance and specifically the chance of space. Had Team 10 pursued their path to the end there might have been no undecidability left. Van Eyck himself followed the Team 10 route and the work of structuralist anthropology : 'If human "patterns of association" were governed by the basic structure of primordial relations, then so would [be] their container, the architectural place-form' (Sadler, 1998, p. 171). », (Massey, 2005, note 4 de la page 111)

xcii « fractured space of accidents, » Tschumi p.7, cité par Massey, p.113).

xciii« attack against cause-and-effect relationships… replacing these oppositions by new concepts of contiguity and superimposition' (Tschumi, 1988, p. 38) » (cité par Massey, p.113)

xciv« Not the mutual interference of (horizontal) closed structures, but intertwined openended trajectories » (Massey, 2005, p. 113)

xcv « general ontological uncertainty » (Massey, 2005, p. 116)

xcvi« productiveness of spatiality which may enable 'something new' to happen » (Massey, 2005, p. 94)

xcvii« the myriad of tiny causes which can contribute to any event […]. » (Massey, 2005, p. 115)

xcviii« The chance of space lies within the constant configuration of spatial configurations, those complex mixtures of planned spatiality and happenstance positionnings-in-relation-to-each-other that Tschumi was catching at. It is in he happenstance juxtaposition, in the unforessen tearing apart, in the internal irruption, in the impossibility of closure, in the finding of yourself next door to alterity, inprecisely that possibility of being surprised (the surprise which de Certeau argues is eliminated by spatialisation) thaht de chance of space is to be foud. The surprise of space. […] But this is not unique to the postmodern city or peculiar to heterotopic spaces : all spaces are, at least a little, accidentla, and all have an element of heterotopia. This is the instability and the potential of the spatial, or at least of how we might in these space-time most productively imagine it. » (Massey, 2005, p. 116)

xcix« what is special about place is not some romance of a pre-given collective identity or of the eternity of the hills. Rather, what is special about place is precisely that throwntogetherness, the unavoidable challenge of negotiating a here-andnow (itself drawing on a history and a geography of thens and theres) ; and a negotiation which must take place within and between both human and nonhuman. This in no way denies a sense of wonder : what could be more stirring than walking the high fells in the knowledge of the history and the geography that has made them here today » (Massey, 2005, p. 140)

c « This approach leads to a view of space and place as chaotic and unstable, requiring spatial politics "concerned with how such chaos can be ordered, how juxtapositions may be regulated, how space might be coded, how the

terms of connectivity might be negotiated" (2005 : 153). » (Sergot et Saives, 2016, p. 340)

ci « the distant is implicated in our 'here'" (2005 : 192) » (Sergot et Saives, 2016, p. 340)

cii « Insofar as places result from the encounter of a multiplicity of trajectories and therefore of individual stories, place identity and place-based meanings are always open to contestation and conflict » (Sergot et Saives, 2016, p. 342)

ciii « the deliberate constructions of space to embody certain conceptualizations (e.g. functionality and control) in materialised form » (Dale & Burrell, 2008 : 9i cité par Sergot et Saives, 2016, p. 346)

civ « Massey's relational approach to place may be a great 8 help for OS researchers wishing to go beyond this traditional and disciplined reading and to understand organizational place in a more open way » (Sergot et Saives, 2016, p. 347)

cv « (1) the existence of differences in space (it being not inconsequential for a social or organizational actor to be here rather than there), which are the basis of all the academic definitions of place because it is precisely those differences that give place its unique character and its unicity ; and (2) the notion of spatial delimitation. We use the term "delimitation" because it encompasses all the possible logics of spatial differentiation, be they based on separation (resulting in the creation, protection, and modification of boundaries), fusion (resulting in the creation of "areas of transition", Hernes, 2004 : 11 ; see also Massey, 2005 : 21), or liminal spaces (i.e., in between spaces that are at the same time outside and inside organized space and whose delimitation, destination, and appropriation remain ambiguous and open – Dale & Burrell, 2008 ; Shortt, 2015)

cvi « the spacing and timing activities that, according to Vásquez & Cooren, enact organization do not necessarily result in the emergence of a unique and distinct organizational place » (Sergot et Saives, 2016, p. 348)

cvii « Artists have worked in every space and circumstance, depending on the age they lived in, their social standing, and the technical requirements of the painting or sculpture they practiced. In fact, the studio, or working space, has changed as much as the artist himself, closely reflecting his development and providing a particular insight into the way art is made. » (Peppiatt et Bellony-Rewald, 1982, p. 3)

cviii« If, however, we accept that the studio is the crucible of philosophical reflection on some of the most fundamental problems of the artist in the modern world – the nature of the art object, the role of process and materials, the relationship of the artist to the world beyond the studio walls – then it needs to be studied from a variety of perspectives and over the longue durée. ». (Esner, Kisters et Lehmann, 2013, p.11)

cix « The central place in the universe, and the immortality of the soul are privileges in which potentially every human being has a share, yet their actual significance depends on the individual and solitary effort of each person, and on his share in the contemplative life. », Kristeller, 1947, p.102

cx « the conscious awareness of a solidarity of all men which imposed definite moral and intellectual obligations upon each individual. » (Kristeller, 1947, p.103)

cxi « considered part of the mainstream of life (Peppiat &Bellony-Rewald, 1982, p.3)

cxii « Society is conceived of as a set of forces and structures that work against the constitution of proper knowledge. Its conventions, customs, structures of authority, interests, and exigencies all act to compromise the integrity of knowledge. » (Shapin, 1991, p.209)

cxiii« If the model of genuine knowledge-making places an isolated individual in direct contact with reality, then all that society can do for proper knowledge is to get out of the way. […] (The structure collectively used by knowledge-makers to secure and assess their products are not typically regarded as 'society' at all : they are simply arrangements found maximally to assist, and minimally to interfere with, the working of individual minds. Society is what happens outside of the life of mind.) To be anywhere in society is to be poorly positioned to make global knowledge »1 (Shapin, 1991, p. 209)

cxiv« 'Know that this work', he says, referring to painting in his craftman's Handbook, 'is truly that of a gentleman and that it can be practiced while dressed in velvet'. 'Your life should be regulated as if you were studying theology, philosophy, or other sciences,' Cennini exhorted his fellow artists. Such dignified advice would hardly have been expended on men who were considered as simple artisans. » (Peppiatt et Bellony-Rewald, 1982, p.10)

cxv « The grouping together of the visual arts with poetry and music into the system of the fine arts with which we are familiar did not exist in classical antiquity, in the Middle Ages or in the Renaissance. However, the ancients contributed to the modern system the comparison between poetry and painting, and the theory of imitation that established a kind of link between painting and sculpture, poetry and music. The Renaissance brought about the emancipation of the three major visual arts from the crafts, it multiplied the comparisons between the various arts, especially between painting and poetry, and it laid the ground for an amateur interest in the different arts that tended to bring them together from the point of view of the reader, spectator and listener rather than of the artist. The seventeenth century witnessed the emancipation of the natural sciences and thus prepared the way for a clearer separation between the arts and the sciences. » (Kristeller, 1952, p. 44 – 45)

cxviThe shift in philosophical interest from metaphysics to epistemology which led to the reevaluation of rhetoric, logic, and poetry resulted in the reshaping, not the demise of literature. If poetry and history gradually came to terms with a new intellectual environment that emphasized truth and factual accuracy rather than imagination or fancy, there were also new literary forms that even more readily adopted the impartial presentation of matters of fact as their standard. By the late seventeenth century, writers and intellectuals of most kinds were familiar with and put great emphasis on matters of fact and the importance of reliable testimony. They were aware of problems of bias and the role of education and custom in creating bias. They were accustomed to weighing both the quality and quantity of testimony by all kinds of reporters. Three new or newly popular literary forms of the seventeenth and early eighteenth centuries—the narrative of travel and discovery, the novel, and the newspaper—all suggest how such epistemological interests and standards might help shape literary forms and genres. » (Shapiro, 1985, P.261-262)

cxvii« The fact that the affinity between the various fine arts is more plausible to the amateur, who feels a comparable kind of enjoyment, than to the artist himself, who is concerned with the peculiar aims and techniques of his art, is obvious in itself and is confirmed by Goethe's reaction1. The origin of modern aesthetics in amateur criticism would go a long way to explain why works of art have until recently been analyzed by aestheticians from the point of view of the spectator, reader and listener rather than of the producing artist. » (Kristeller, 1952, p.44)

cxviii« So the unique individual belongs to the idea of art in a way that he or she does not to the idea of science. And that was the sentiment behind Claude Bernard’s nineteenth-century aphorism : “Art is I ; science is we.” So the art-science distinction can go from the identity of the author to the nature of the product. Again, in ordinary speech, if it’s done by a unique and irreplaceable individual, then it may be art ; if it’s done by a collective, or even if it’s done by someone who might be interchangeable with other people, then it may not be science, but it surely isn’t art. (Shapin, 2018, 178-179)

cxix“All performances have their back regions, and these may correspond to divisions in physical space. For example, it is ‘backstage’ that the means to create theatrical illusion are located. But the illusion itself is generated ‘front-stage’ and any accidental intrusion of backstage reality into the audience’s view has a powerful capacity to destroy the illusory effect. Impression management is not, however, the executive concern of professional actors, though is could be said that ‘professionals’ are people who have achieved peculiarly effective means of controlling access to their back regions. People who labor to produce goods and services for others have a practical requirement to divide front from back regions and to regulate entry to the latter. Back region work needs to be conducted in relative solitude because public knowledge of it erodes characteristics of the product or service that carries its value. […] Whatever cultural resources are contingently available to warrant solitude while those goods are in the making is available to protect those regions. In making seventeenth-century science, religious understandings of solitude were available for that task.” (Shapin, 101, p. 207)

cxx « *its ostensible creation of transcendentand spiritual values* », Adler, 1975, p.360

cxxi« Youth did not visualize themselves as painters, composers, or writers merely in terms of the work they did standing before an easel or mediating at a desk. Their very association with this type of work seemed to be a declaration of independence against the ordinary life of the times and an affirmation of the mythical free individual who had become an ideal in the intellectual and political developments of the past hundred years. For a feminist like George Sand, this sort of attraction was particularly strong. She recalled in her autobiography, « To be an artist ! Yes, I wanted to be one, not only to escape from the material jail where property, large or small, imprisons us in a circle of odious little preoccupations, but ot isolate myself from the control of opinion… To live away from the

prejudices of the world."

Young men did not find art compelling merely as a means of asserting personnal independence. Being an artist could make one feel significant by belonging to a community of the illustrious – for example Council of Newton in which the Compte de Saint-Simon called for painters to sit besides scientists, writers, and composers.

In practicing art, they had a sens also of contributing to the world, and even of healing or changing it, not only through the dialectics effects of subject matter, as formerly, but through the activity of art itself. » (Pelles, 1963, p.18 – 19)

cxxii« In this context of dislocation, aesthetic modernism is interpreted-especially by the Frankfurt School theorists (Theodor Adorno and Max Horkheimer) – largely as a sustained rebellion against rationalization and commodification, a revolt whose hope lay in the retrieval or preservation of an alternative conception of culture. T. W. Adorno, the most eloquent proponent of this view, claimed that artistic modernism's abstruseness, formal complexity, and distance from ordinary forms of experience or knowledge generated art's resistance to, and rupture from, the world of work and exchange. The inaccessibility of modernism, in other words, was the only means by which art could reclaim the lost autonomy of the individual ego from the constraints of society. The mood of this critique was at once triumphal and defeatist ; with the disastrous loss of social coherence, art represented the powerless victory of the unhappy consciousness of modernism over modernity. » (Rabinbach, 1990, p.85).

cxxiii« The second tradition to confront the crisis of modernity is more militant and less melancholy. For poststructuralist critics all modernist literary and artistic works are essentially self-reflective and self-referential, mindful of only themselves and their formal, interior relations. Criticism therefore must adopt the pose of the modernist work and discard the nostalgic idea that some objective truth or intention is at stake. The key to this criticism is the role of language. However, in the poststructuralist rejection of art as a "counterpoint" to society, their critique of the hegemony of truth or meaning occurs within the framework of an "aestheticist" solution to the crisis – the liberation of language from meaning, art from representation. Instead of the classical contradictions of modernity (order versus instability ; identity versus nonidentity, rebellion versus authority) being resolved, these contradictions become the inescapable intellectual conundrums through which modernity establishes, describes, and maintains itself. » (Rabinbach, 1990, p.85).

cxxiv« "Modernism," writes the sociologist Anthony Giddens, « is neither only a protest against lost traditions, nor an endorsement of their dissolution, but in some degree an accurate expression of the emptying of time-space."1 The breakup of the orderly continuum of time and space that invigorated the arts and characterized the late nineteenth-century crisis of perception also sprang from developments internal to the sciences, and not, as is often assumed, solely from a protest against the preeminence of scientific knowledge. » (Rabinbach, 1990, p.86).

cxxv« With the doctrine of energy, finally there was nothing beyond matter to explain its motion, no homunculus beneath the table. There was only matter in motion, with energy claiming true universality as the reservoir of perpetual motion of the universe, the source of its labor power. The old dualism of spirit and matter was overcome by a transcendental materialism with its own monadic conception of reality-the unity of matter and energy-as an energumen. » (Rabinbach, 1990, p.289- 290)

cxxvi« The auratic tradition of the modernist studio designated it as a place set aside for the production of autonomous work—the site, often, of disengaged artistic labor, where, in isolation, discrete aspects of artistic competence were explored and refined. Yet the modernist studio was not always a solitary lair shut off from the world. It also functioned as a place of instruction, a hub for social exchange and collective work. The studio, on this model, is a "room of privilege," a domain of male authorship that is determinedly undomestic. From seventeenth-century Europe to mid-twentieth-century America to the present day, modernism's romantic studio tradition has nurtured the production of individualism.. », (Grabner, 2010, p.2)

cxxvii« Just as seventeenth-century natural philosophers invoked « holy solitude » to legitimate their pursuit of a depoliticized science and their withdrawal from civic duty (Shapin, 1991), the Abstract Expressionists and their colleagues dipped into Romantic concepts of divine madness and individual genius to defend their cultivated isolation », (p. 103)

cxxviii« Attached neither to a community nor to one another, these painters experience a unique loneliness of a depth that is reached perhaps nowhere else in the world. From the four corners of their vast land they have come to

plunge themselves into the anonymity of New York, annihilation of their past being not the least compelling project of these esthetic Legionnaires. (Rosenberg 1947-48, 75 ; emphasis added) » (Jones, 1991, p. 105)

cxxix“Above all, the source for imagery and content lay within the self. To return once more to Rosenberg : « The gesture on the canvas was a gesture of liberation from Value – political, esthetic, moral… The lone artist did not want the world to be different, he wanted his canvas to be a world » (Rosenberg 1952, 30 ; emphasis added).” (Jones, 1991, p. 106)

cxxx“What mattered was not the work's relation to a social reality but its relation to the individual painter. The world was exchanged for a world : the painting was no longer its reflection, but its substitute.”(Jones, 1991, p. 106)

cxxxi“toward impersonal, collaborative methods of art production based on industrial and managerial models”, p.102

cxxxii“The study of Warhol's environment, by addressing production and consumption, thus becomes a kind of contextual/textual analysis ; it also contributes to Pollock's category of « the valid recognition of a social producer of texts, located in specific social and gender relations of production » (Pollock 1988, 214, n.9). This ‘Factory’, of course, had no single context, but rather multiple contexts, among them the Pittsburgh factory, the New York factory, general cultural meanings of « factory," and the context provided by postwar factory production methods themselves. These multiple contexts were not simply replicated in Warhol's Factory. Rather, each was mined and transformed in specific ways that reflect larger cultural ambivalencies on our – and Warhol's – part.” (Jones, 1991, p.107)

cxxxiii« what did Warhol and his colleagues do to signify their Factory ? », (Jones, 1991, p110)

cxxxiv« the overlapping functions occurring in shared spaces : the bathroom was also a darkroom where Factory images were born, the couch was also a stage for numerous Factory films (most specifically, Couch). Perhaps most multifunctional was the floor, which served as a stage for filming or projecting films, an area for rock rehearsals, a seating area for screenings, and of course the work area for silkscreening canvases or boxes (figures 4 and 5). The floor plan of the Factory with space functions plotted looks like an impossible maze (figure 6) – partly because things that occurred at different times have to be plotted one on top of another.” (Jones, 1991, p.111)

cxxxv« Consistent with its darkened windows, flickering silver walls (so far from color-function coordination), and « horror show » atmosphere, the Factory had the functional structure of a nineteenth-century manufactory.[…] The Factory's covert nineteenth-century inflection had perhaps the same effect as an Edwardian cuff on the sleeve of a Carnaby Street mod – an ambivalent flirtation with an earlier, imperial age. » (Jones, 1991, p.113)

cxxxvi“In the case of Warhol's Factory, the space of production is also a space of mediation : among multiple contexts, definitions of the artist, and works of art. The several contexts for the signification of “factory” – the Pittsburghian satanic mill ; the modular, fixed-workstation office and daylight loft ; the automated, « Atomic Age » factory of the « electronic brain » – were all mined to produce the silvered walls and crude production lines of Warhol's Factory. In the space of the Factory, the artist was transformed from unitary author to laconic « image manager," from solitary genius to collaborative co-worker or executive manager, from alienated isolate to social butterfly. The unique work of art became a mass-produced commodity, the individuating space of Abstract Expressionist “field” paintings replaced by the flattened and ultimately social space of the Pop icon – like its Byzantine forebear, different and identical at the same time. Representing the period ambivalence toward consumerism and industrialization, Warhol's Factory also constructed a new position for the artist, operating somewhere between modernism's traditional oppositional role and postmodernism's uneasy politics of engagement. It is this uneasy position that has proved so compelling for subsequent generations of artists, critics, collectors – and scholars – who tirelessly grapple with « the author-name Warhol » and all that it has come to represent.” (Jones, 1991, p.128)

cxxxvii« Right away we started the Post-Studio program. I was actually hired as a painter but hadn’t painted for a couple of years ; in 1968 I had burned all of my paintings. I said I would teach painting but that I wasn’t overly interested in it. Paul asked, What do you want to teach ? I said, I want to teach students who don’t paint or do sculpture or any other activity done by hand. I didn’t want to call it “Conceptual Art” so I called it “Post-Studio Art.” I assembled a lot of equipment—Super-8 cameras, video cameras, photographic equipment—and supplied tapes and film.

Essentially, my idea was that you can’t teach art ; there should be a lot of artists around rather than just a lot of people talking about art. » (Baldessari, in Hertz, 2003, p.60)

cxxxviii« In other words, by the time Post-Studio Art is proposed as a program, it is already well on its way to becoming an orthodoxy, taking its place among the “cliches of college art departments,” as Kaprow described the academic implementation of Abstract Expressionist principles during his own salad days. « Was it not perfectly clear that modern art in general was slipping ? » writes Kaprow as he goes on to resume the laundry list of aesthetic values that Clement Greenberg and Harold Rosenberg had applied to Jackson Pollock as the modernist exemplar : “The act of painting, the new space, the personal mark that builds its own form and meaning, the endless tangle, the great scale, the new materials., etc.” All of these had been reified already as academic givens, “cliches of college art departments”, the stuff of textbooks. » (Tumlir, 2012, p.60)

cxxxix“The shift from the studio as a magical space of expressive release to one that is given to a succession of tiresome and / or oppressive tasks is at least partly predicated on the experience of schooling as well, which is figured by Howard Fried in its most authoritarian and invasive form. Here already we may assume that the avant-garde practice of dismissing one's masters has been implemented as part of the educational program drawn up by those very masters, who have thereby turned it to their favor (or, in the case of Purdue, merely into a source of cruel amusement). The point is clinched in a 1971 video by Baldessari, in which the artist repeatedly writes the phrase « I will not make any more boring art " on a pad. A master himself by this time, Baldessari assumes the posture of a bad student undergoing correction, suggesting that former conflicts with institutional powers can no longer be transcended through work. In the Post-Studio, that is, such conflicts are what the work is both of and about.” (Tumlir, 2012, p. 66)

cxl « It is thanks in great part to its photomechanical reproductions that painting as the then – dominant medium became « an arena in which to act," as Rosenberg observed in his seminal essay « The American Action Painters. » and this is precisely because the reproduced image tends by its very nature to take in more than the painting « in and for itself ». In the same essay, Rosenberg floats the idea that henceforth the artist is in the work – or, as he puts it in the title of his first section, « Getting inside the Canvas » – but it is up to Kaprow to note that the studio is in there too, thereby extending a theoretical bridge between Abstract Expressionism and Post-Studio artists like Baldessari and himself. From the various photographs and films of Hans Narnuth and Rudy Burckhardt of Pollock at work, Kaprow gleans the in sight that « the room has always been a frame or format too,.. » But what kind of a space is this, exactly) Rosenberg had already suggested that although " the new painting has broken down every distinction between art and life," it nevertheless retains a measure of artifice. « What gives the canvas its meaning is not psychological data but role, the way the artist organizes his emotional and intellectual energy as if he were in a living situation. » According to him, the action painter is playing a role, and if this is so, then his surroundings would have to serve as a kind of set. » (Tumlir, 2012, p.62)

cxli « Such marginality [of the artist as an isolated social pariah], in its extreme form, was only temporary, however. Once the artificial stimulation of commodity consumption (through emotionally powerful advertising imagery and innovations in packaging and design) became an economic imperative, artistic innovation enjoyed a new economic significance and a new cultural prestige. And with the rise of the entertainment and recreation industries, the arts began once again to take on cultural centrality, to abandon the antagonistic posture of the earlier avant-garde, and to express dominant social values – in particular, an enthusiasm for advanced technology and stylistic innovation. […] The contemporary avant-garde, as much as the so-called commercial arts, molds itself to the rhythm of a constantly shifting and unpredictable market. Where an earlier avant-garde defined itself by its posture of radical political and cultural opposition, the heirs of its tradition have gradually come to be defined not by any serious project of cultural revolt but simply by experimentalism and innovation. Vanguard artists, now recognized as only the first arrivals of a new market trend, have become no longer the pariahs but the elites and role models of their occupational world. » (Adler, 1975, p. 363)

cxlii« One of the achievements of Pop Art – perhaps its major intellectual achievement – was to cross the line that for a hundred years had seemed to separate the fine arts from the so-called media, that is, the art forms of popular entertainment, information, and propaganda, including advertising. I say « seemed to separate » because the division between the arts and the mass media has never been very firm. ». (Rosenberg, 1968, p.10)

cxliii« A way of working, newly deprived of an object to work on, is internalized and then performed as a consistently troubled way of being » (Bürger, 1974)

cxliv« The problem lies not so much with some feminists' concept of what femininity is, but rather with their misconception--shared with the public at large--of what art is : with the naive idea that art is direct, personal expression of individual emotional experience, a translation of personal life into visual terms. Art is almost never that, great art never is. The making of art involves a selfconsistent language of form, more or less dependent upon, or free from, given temporally defined conventions, schemata, or systems of notation, which have to be learned or worked out, either through teaching, apprenticeship, or a long period of individual experimentation. The language of art is, more materially, embodied in paint and line on canvas or paper, in stone or clay or plastic or metal-it is neither a sob story nor a confidential whisperi. » (Nochlin, 1988, p.149)

cxlv« The question ‘Why have there been no great women artists ?’ is simply the top tenth of an iceberg of misinterpretation and misconception ; beneath lies a vast dark bulk of shaky idees recues about the nature of art and its situational concomitants, about the nature of human abilities in general and of human excellence in particular, and the role that the social order plays in all of this. […] To encourage a dispassionate, impersonal, sociological, and institutionally oriented approach would reveal the entire romantic, elitist, individual-glorifying, and monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based, and which has only recently been called into question by a group of younger dissidents » (Nochlin, 1988, p.152 – 153)

cxlvi« Precisely the same breaking of traditional bonds and discarding of time-honored practices that permitted men artists to strike out in directions quite different from those of their fathers in the second half of the nineteenth century enabled women, with additional difficulties, to be sure, to strike out on their own as well. Many of our more recent women artists, like Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Kathe. Kollwitz, or Louise Nevelson, have come from non-artistic backgrounds, although many contemporary and near contemporary women artists have married fellow artists. » (Nochlin, 1988, p.169)

cxlvii« After studying at CalArts, many of the women artists dropped out of the artworld. Many students did not want to be in the Feminist Art program with Mimi Schapiro and Judy Chicago because they were so dogmatic. For some, those two were really frightening. It was especially difficult for many of the female students who were neither embraced by the feminist group nor found a home with the Post-Studio people, which was so male dominated. […] The fact that so many of the female students in those early years did not go on to have successful careers may have had something to do with the way Baldessari taught. At least some of them felt marginalized in the program ; there was no reason that they shouldn’t have been up there with some of the guys. Certainly there were many female students who were as gifted as the guys. Of course times were different then, and the artworld was different. » (Chun, 2003, p.80-82)

cxlviii« One of those gaps was in representation of a wider cultural diversity in exhibited artists, although this gap was only noted by New Zealand Samoan artist Louisa Afoa and New Zealand Indian artist Dilohana Lekamge. ‘Like me being Pacific, I'll always advocate for Pacific representation. People of colour in the space’ (Afoa 2018). The gap for Lekamge was specifically in the Eurocentic nature of the art world, and, by extension, the artist-run space movement. But the gap is not static. Instead, the art practices, and types of artists, that constitute a gap need to be constantly re-negotiated, as new spaces open and different exhibiting platforms emerge around them. » (Bugden, 2020, p.114)

cxlix« Dilohana Lekamge describes the role of the policy : “if anything were to arise, interpersonally or whatever, if there was ever an issue, we have a guideline”. Potential issues that might occur are listed as including Racist, sexist, classist, transphobic, homophobic, ableist, fatphobic or religiously bigoted comments of any kind. Failure to respect the physical and/or emotional safety of others. Entering into studio artists space without consent. Sexual violence… (Meanwhile 2018, n.pag.) This emphasis is a new development in artist-run culture, running counter to a longstanding narrative about artistic freedom which has valued risk taking as a measure of “alternative art insurgency” (Goldbard 2002, 192). » (Bugden, 2020, p.112)

cl « ARIs are generally held to be distinct from art museums or galleries, although they at times share particular functions such as the provision of spaces in which to display works of art, and some organisations recognised as ARIs use the term ‘museum’ in their title e.g. Nylistasafnid, or The Living Art Museum, in Reykjavik. This distinction tends to rest on the relative positioning of ARIs (e.g. as ‘grassroots’ initiatives rather than ‘established’ institutions), the involvement of voluntary ‘members’ (rather than paid staff) and, in some cases, a call for action as directly prompted by disaffection with the practices adopted by art museums and galleries. » (Coffield, 2015, p.13)

cli « 'Artist-run' is a loose term that can be applied to a physical gallery space, a conceptual project, a collective, or any combination of the above. Simply put, artists are in charge. Rebellious overtones often accompany the DIY (do-it-yourself) ethos of the artist-run initiative, whether anti-establishment or simply focused upon new, emergent practices. Other unifying factors include a community of peers and a distinctly local identity. While politics, styles and practices may differ from one space to another, a shared sense of community remains constant, with artist-run initiatives fulfilling important social functions through parties, performances and fundraising events. » (Dwyer & Palmer, 2007)

clii « ARIs are also operative in countries all over the world, and not just those considered ‘western’. To take just a few examples, Institutions by Artists (Khonsary and Podesva 2012) includes chapters on artistrun practice based in Canada, Italy, Mexico, Kuwait, Spain, Australia, Uruguay, Romania, Switzerland, Jordan and Japan, and includes a supplement in French. Detterer and Nannucci’s (2012) artist-run spaces includes chapters written from Toronto, Budapest, Geneva, New York and Florence. In 2012, the ‘Institutions by Artists’ conference described itself as ‘convening a world congress of artists, curators, critics and academics’ from nineteen nations, including representatives from Lebanon, Thailand, China, Trinidad, Lithuania, Brazil, South Africa and Denmark, with the program made available in both English and French. Moreover, many ARIs throughout the world have been in existence for considerable periods of time : Art Metropole (Toronto) was founded in 1974, Printed Matter (New York) in 1976, Nylistasafnid in 1978 (Reykjavik), and Transmission (Glasgow) in 1983. All are operative today.

ARIs are also prolific : many countries, or even cities, have an extensive range and history of artist-run activity. For instance, Griffiths (2006 : 79) lists 36 artist-run spaces operative in Berlin in 2006 alone, and adds that there were ‘at least fifty other spaces I could have included, but didn’t have time’. Rosati and Staniszewski (2012) document more than 140 ‘alternative spaces and projects’ all of which ran in New York between 1960-2010, while Wallis (2002 : 165) remarks that ‘by 1998, more than seven hundred identifiable alternative spaces existed throughout the United States » (Coffield, 2015, p.13)

cliii « While forming a distinct community of their own, artist-run spaces are both a reaction and an intervention to a broader art scene as well as a wider political climate. Writing in 2005, curator and art historian Christina Barton argued Enjoy was both “an active agent and a not-so-innocent victim” in a system where the gallery might act as “a propellant of change” while being also “subject to its pressures” (Barton 2005, 59). […] Artist-run spaces emerged as a response to perceived gaps both within the arts infrastructure and broader culture. Firstly, the political and social challenges of the late 1960 s and 1970 s, where a wider movement sought to encourage communal endeavours (Apple 1981 ; Bronson 2012 ; Frye Burnham 2011 ; Griffiths 2012 ; Lee 2013 ; Murphy 2016 ; Nemiroff 1985 ; Petryshyn 2005 ; Robertson 2006, 2004 ; Wallace 1991). Secondly, alongside these larger shifts in cultural activity, artist-run spaces emerged to challenge larger art institutions slow to recognise and accommodate new modes of practice, such as video, performance and installation. Artist-run spaces emerged as more responsive and nimble platforms for quickly changing practices (Apple 1981 ; Hassler 2013 ; Lee 2013 ; McCray 2002 ; Murphy 2016 ; Nemiroff 1985 ; Robertson 2006, 2004 ; Wallis 2002). The third contributor was the artist-led movement of Institutional Critique through which artists began to explicitly challenge established gallery systems both in their work and through the establishment of their own spaces (Frye Burnham 2011 ; Jackson 2013 ; Lee 2013 ; Nemiroff 1985 ; Robertson 2006 ; Snider 2015). Art historian Nemiroff argues, “artist-run spaces have contributed to breaking the modernist myth of the neutrality of the ‘frame’… for this reason, the artist-run space served as an implicit (and sometimes explicit) criticism of the museum, the ultimate ‘frame’ of the work of art within the discourse of modernism” (Nemiroff 1985, 6). Founder of EFlux, Anton Vidokle, describes the development of artists utilising curatorial and administrative gestures in their work as “a response to the inadequacy of existing institutions, their hostility to artists, or their total absence” (Vidokle 2012, 225)” (Bugden, 2020, p.61-62)

cliv « Since the Salon des Refusés (1863) and the Salon des Indépendents of the Impressionist group, artists concerned about the inaccessibility of existing means of exposure have periodically organized their own alternatives, be they schools, periodical self-organized shows, or permanent galleries.[1] In the period following World War II, a great number of artist-run galleries opened across the United States (Chamberlain, 1974 ; Art Letter, Jan., 1976). Many of these galleries are referred to as "'alternative spaces," a concept which has gained wide usage. It signifies new types of exhibition spaces that are non-commercial, either in orientation or in fact, and run by artists. This term refers particularly to galleries which show art that is new, nontraditional, and in some cases not for sale.

[1] ln the United States, the school Robert Henri established in New York in 1909 and the independent show he organized in 1910 (Rose, 1967), the Art Students' League of New York (Ashton, 1972) and the students' and faculty gallery at the San Francisco Art Institute (Plagens, 1974 ; Mulford, n.d.) provide examples of artists' concerns and actions to achieve exposure space for their work. Another example is the Women' Building in Los Angeles (Chicago, 1973). » (Sharon, 1979, p.5)

clv « 1) Individual artists who own and manage galleries where their own work, at times that of others, is shown.

2) « Open studios » where, on designated weekends, artists' studios are open to the public. The weekend events are collectively organized and publicized by the artists involved.

3) Rented spaces, a method whereby individual artists rent exhibition space at places other than galleries, such as libraries, banks or the lobbies of different buildings appropriated for such purposes.

4) Cooperative galleries, co-owned or co-rented and collectively run by artists who exhibit and sell their own work there.

5) « Alternative "[2] galleries which are collectively or individually run and exhibit art which, due to its spatial requirements, cannot be shown in regular galleries ; for example, installation works. [2 – The members of these galleries prefer the usage of the word “new” rather than “alternative” but this is the concept by which they are referred to in San Francisco and the literature].

6) Community-oriented centers : multipurpose organizations where the exposure of various kinds of art to the community forms an integral part of their functions. Their art-related activities are run voluntarily by artists from the community. » (Sharon, 1979, p.5)

clvi « Crucially, rather than just acting as a movement of individuals, the proponents of this culture of self-determination and collectivisation opted to locate themselves as groups in spaces : spaces for production, thought, exhibition, and debate, ans spaces which lay outside prescribed commercial or cultural zones – both ideologically and often literally – situating themselves in run-down inner-city areas which were, like the art forms, largely ignored by commercial, cultural, and political interests of the time » (Murphy, 2016)

clvii“- An artist-run organization

- An organization run by an artist where an artist is the director (which, as Claxton indicates, is not so different from an institution)

- A cooperative, which is a legal entity like a gallery or museum, but which is owned and controlled by members

- A collective, which may be a similar model to a gallery, but is collectively run by a number of staff people with no distinct hierarchy in their roles

- A studio collective of artists practicing within a gallery, perhaps without a formal exhibition space (a design workshop for instance)

- A community interest company, which in legal and financial terms sits between a profit-making company and a not-for-profit charity

- A charitable organization “staffed” by volunteers

- An artist’s network, which might exist for the sake of communication rather than production, distribution, display, and exhibition of art ; for instance, networks of artists developing around a particular project and then devolving when the project ends” (Graham& Cook, 2010, p.248)

clviii« In the end, it may be an organization’s political out look or focus on experimentation or its physical manifestation (in a closet, in a pocket, in a warehouse) or its financial backing that distinguishes it from the more traditional museum or gallery. In that sense, it might be right to call itself independent—but independent from what is the question. From the private sector ? From public government funding ? From the pressure of exhibition ? What is the difference between being an al ternative and being independent ? » (Graham et Cook, 2010, p.248)

clix « Avant-garde movements are littered with home grown institutions. Let’s be clear about this : alternative spaces, artist-run galleries and artist-led art magazines are institutions. When [Alexander Alberro laments the institutionalisation of artist-run galleries he obscures the fact that they were instutionalised all along. » (Graham et Cook, 2010, p.248)

clx « The important role of information and media-related means of communication for the avant-gardes of the 1960's and 1970's promoted the internationalization of this movement that was anti-institutional in nature, and built on its own achievements. The avant-garde field and the art business sector were still separate from one another, with any overlaps being marginal. And yet, avant-garde proponents and the alternative art spaces, with the primacy they accorded to strict relevance to the present and their proclamation of contemporaneity, were to pave the way for the triumphal progress of present-day art. In this sense many founders and members of artist-run spaces are today on the "winning side"; and over the years documents of avant-garde art practices such as the artist book, distinct from the traditional livre de peintre, have come to establish themselves successfully as a marketable art forms. Looking back, I becomes clear how much the innovative genre of the artists's book was originally linked with the avant-garde approaches to art and the spirit of collective self-organization. » (Detterer & Nanucci, 2012, p.6)

clxi « Yes, the media is a means of fabricating a tissue, if not of actual activity (as in the physicality of the New York art scene) at least as a sort of sketch of an art scene – an abstraction, a gesture, a configuration. » (Bronson in Bronson & Gale, 1983)

clxii« It becomes clear that collective self-organization is based on a democratic ethics of participation and independent action that liberated artists from their isolation and local ties, affording them the possibility of a new, broader understanding of their role ». (Detterer et Nanucci, 2012)

clxiii« With the approaches to art implemeted by the avant-gardes and the heightened importance of 'information', the traditionnal stronghold of creativity, the studio, needed to be redefined. The studio opened up to the outside world, and became a multi-persepctive field of action, with abridge leading from it to the collectively organized artist-run space. Instead of expecting creative inspiration from withdrawing into splendid isolation as a solitary artist, the artist was subjected to a wide range of stimuli from the communally used experimental site. This place served multifonctionally as a laboratory, mindset, stage, media workshop, exhibition area, place of exchange but also a meeting point to have fun with one another. » (Detterer et Nanucci, 2012, 18-19)

clxiv« collectively organized art production and the expansion of avenues of communication and distribution became the driving force of the artists's associations, and the narrative endowing them with meaning » (Detterer & Nanucci, 2012 p.20)

clxv« The interaction of emotional attitudes and rational strategies determines the nature of the specific community spirit found in artist-run spaces that enjoy long-term success. Carried along by a lively, get-together spirit, new high-risk aesthetic approaches were combined with communicative, social action and rational economic strategies, and idealism was interlocked withe the creation of added value. This was manifested in the form of the social and cultural capital that resulted from communal activities and participation in collective networking. With their principles of self-administration and self-responsibility and the communal use of production and operating resources, infrastructure and accommodation, artist-run spaces display a basic feature of cooperative associations. They reinvent the self-help culture, traditionally firmly anchored particularly in the USA and Canada, for the field of contemporary art. Not only that : the conviction that the pursuit of communal goals promises the artist more fairness of opportunity than the purely commercial art market in thrall to cost-benefit logic, as well as cooperation on the basis of equality, reflects basic ideas of communitarianism » (Detterer & Nanucci, 2012, p.20)

clxvi« The artist's rôle and identity were thereby expanded far beyond the act of individual imzginative creation, and the artist came to the fore as a social being and a participant to collective decisions. » (Detterer & Nanucci, 2012, p.12)

clxvii« Similarly, Detterer (2012 : 25) rejects the term 'organisation' as 'an unsuitable designation for collectively run art spaces', despite four of the nine 'artist-run spaces' presented in the volume using it to describe themselves on a 'summary' page preceding each chapter, while two more opt for 'non-profit artistic collective' and 'non-profit institution'. Yet in titling the book 'artist-run spaces', all those included are arguably named and primarily understood as such, and are brought together as 'similar'. […]

Yet as may already be evident, the 'characteristics' and 'shared' goals suggested often differ, and are at times directly contested. For example, Detterer (ibid) argues that 'equality of status' is a common feature. Bosse and Obrist (1996 : 12-13) likewise suggest 'the overturning of hierarchy'. Yet of the 50 'artist-run projects' Bosse and Obrist document, 17 note positions of relative power including committees, directors, a board of trustees and a

number of instances in which the ‘founders’ are named, while the ‘members’ or ‘artists’ involved remain anonymous. In another example, Koszerek (2010) suggests that ARIs are ‘viable businesses’, yet the Leeds-based collective Black Dogs (2014) describe themselves as a ‘(non) business’ with ‘non-capitalist values’. Similarly, Detterer (2012 : 45) argues for ‘the acknowledgement of individual art creation’ as an ‘ethical value’ shared by artist-run spaces, but members of the Bernadette Corporation in New York and Paris, Critical Art Ensemble in Florida and Ganghut In Dundee largely (although not always) work anonymously and collectively, and so works are in the main jointly attributed to the group as a whole rather than to individual ‘creators’. » (Coffield, 2015, p.42)

clxviii« Understanding the gallery as both a physical and institutional site which moulds the presentation, understanding and reception of artwork was significantly shaped by the late 1960 s practices of American and European artists like Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren and Hans Haacke, whose work examined and made visible the organisational structure and apparatus of the exhibiting institution itself. In the 1980 s artists working consciously under the term Institutional Critique (Buchloh 1999), such as Andrea Fraser, Fred Wilson, Martha Rosler and the Guerilla Girls, provided critical challenges to the unseen structures and systems of the art institution (Welchman 2006). » (Bugden, 2020, p.69)

clxix« But if institutional critique was a challenge by artists to the institution, writers began to note a “co-option of so-called ‘alternative’ strategies by mainstream galleries and museums” (Rosati 2012, 41) in the early 2000 s, in texts identifying new institutionalism as an emerging curatorial construct. Curatorial new institutionalism is characterised by an emphasis on the transformation of the art institution from within and interest in “temporary/transient encounters, states of flux and open-endedness” (Doherty 2004, 71), which cast both artists and audience as active collaborators with the institution (Szeemann 1969). Curatorial new institutionalism values experimentation, hybridity and process (Hou 2002 ; Lind 2010), re-inscribing the gallery in the role of a laboratory (Bishop 2004 ; Bourriaud 2002 ; Obrist and Vanderlinden 2001 ; Szeemann 1969). The curatorial shift had an impact on the practices of mid-scale to large civic art institutions, but simultaneously altered the ground for grassroots organisations, usurping “the traditional territory of artist-led initiatives” (Gordon-Nesbitt 2003, 78). “New Institutionalism responds to (some might even say assimilates) the working methods of artistic practice and furthermore, artist-run initiatives” agreed British curator Claire Doherty in 2004 (1). In 2016, New Zealand writer Gabrielle Amodeo suggested that, “as dealers and major public institutions in this country are increasingly led by curators with artist-run roots… they take the strategies they tested in artist-runs with them” (Amodeo 2016c, 64). As signalled by Amodeo, this shift has been in part credited to the movement of artist-run practitioners to curatorial and directorial positions within conventional institutions (Anderson 2008 ; Heiss 2012, 66 ; Ingberman 2012) meaning “these more conservative structures are changing from the inside” (Anderson 2008, 17). » (Bugden, 2020, p.70)

clxx« the spatial politics of the artist-run are often evoked as rebuke and challenge, forming a counter narrative to the modernist convention of gallery as a white cube. In this reading, space is not just a material location but also a political choice which determines the artistic direction of the organisation. » (Bugden, 2020, p.99 – 100).

clxxi« However, the main point here is that ‘space’ is understood as physical space, albeit with an acknowledgment that other forms of space, such as cultural and ideological space, also exist. I think it would be useful to shift from this way of understanding space in relation to artist-run organizations, and instead consider space as an outcome of production, of practice. Approached in this way, space becomes an activity and is shaped by temporal as well as spatial relations. » (Attiwill, 2007)

clxxii« Detterer ad Nannucci’s suggestion however that spaces today are run with “the primary goal of marketing emerging artists” is unfortunate, in fact it ignores the reality of the disparate non-commercial, communal actions, and discursive self-termination that exists within an admittedly different scene, one that crosses-over with the commercial and institutional, but by no means desires as a whole to be assimilated into the status quo. If anything it perpetuates the idea of the artist-run space as a ‘stop gap’, where artistes hope to find eventual commercial or critical reward, without affording much value to what alternative spaces offer in todays’s increasingly commercial (art) world » (Murphy & Cullen, 2016)

clxxiii« The success and longevity of an artist-run space are determined by the artists’ successful communal action serving as a driving force. This forces arise from the conviction tat cooperation and communication, exchange and the dissemination of forms of action represent an efficient means of achieving the development and recognition of

individual artists as well as the promotion of avant-garde art movements. » (Detterer et Nannucci, 2012)

clxxiv« This was stressed particularly in relation to juggling artist-run space activities with an artistic practice, a scenario described as difficult, “we both work and we can't always meet up all the time, and we're doing a show every two and a half weeks, or every three weeks, it was quite full on” (Bowling 2018). The space is described as a void into which money and time can disappear, “it’ll take whatever time you can give it. And because we’ve got our own jobs and our own art practices, you have to find a way to limit the time you give it” (Rundle 2017) and where exhaustion is a given, “it’s hard fucking work and I’m so tired” (Devlin 2016, n.pag.). For Enjoy founder Ciaran Begley it was not just the physical demands on time but the creative input required that he found draining, and which took time away from his own art practice.

‘It took a lot out of you creatively… it was killing me. The amount of personal investment. And now I understand it—if I don’t go to the studio at least once a fortnight and get something done, the long-term psychological impacts of that are I get quite agitated. (Begley 2018)’ » (Bugden, 2020, p.143)

clxxv« Decision making structures oscillate between representational or oligarchical management, where a few elected or nominated people run the organization, and democratic or consensual management by the whole membership with rotating assignments. In the first, annual all-membership meetings take place to select committees, chairpersons and other "'officials » who make decisions, regulate new membership and control the evolution of events. The role of the membership, though it has the right to call general meetings, make comments and participate, appears to be one of « lower participants » in the sense of having less power or less involvement individually (e.g., the Co-op Gallery at Union Street, San Francisco, where the members have no decision-making authority whatever). As a result they are also less inclined to be actively involved in the gallery's events.

Different levels of participatory commitment are common in the older galleries (maybe a case of « routinization of charisma »), the larger galleries/workshops (a case of oligarchical tendencies) and in outlets where the members hold outside, especially non-art-related, jobs. Some galleries, such as the Santa Cruz Art Center, expect artists to commit themselves to work on the premises or to produce at least a number of new works each month, thus requiring a high level of involvement. » (Sharon, 1979, p.16-17)

clxxvi« The sense of ‘us’ and the experienced spirit of getting together’ develop through the practice of positive reciprocal cooperation (mutual encouragement) and symmetrical communication (treating one another as equals). Following this ethic of emancipatory action, artist-run spaces can establish themselves as a counter-model to the commercial art business based on competition between artists, as well as to conventional art institutions. A communitarian and directly democratically-determined ethic of action forms a precondition and source for the identification of members with the common venture and the development off a collective identity. Viewed in this light, the artist committing himself to an artist-run space cooperates and shares, without making self-interest the prime consideration. Positive reciprocal behaviors makes it possible for the group to be able to pursue common interests without having to set up an elaborate (an costly) hierarchical organization. Another characteristic feature of the culture of artist-run spaces is that internal self-organization inter-meshed with the dynamics of outwards-turned networking as a collective practice. The two forces of group and external interaction have to be balanced in order to promote the maintenance and development of the artist-run sace, and control precarious situations that might threaten desintegration.” (Detterer et Nannuccci, 2012, p.22)

clxxvii« Women were prominent in the artist-run spaces I examined, both in the running of spaces and in the exhibiting programme, and this remains a point of difference between artist-run spaces and larger institutions. The artist-run space is therefore the last stage of an artistic practice where gender is not visibly a factor of success, although, due to its reliance on precarious labour, it remains a culture most easily accessible for young, single participants without significant financial burdens. It is, therefore, both a more open environment than the wider New Zealand art world, but simultaneously, still an arena that is more welcoming for some participants than others. » (Budgen, 2020, p.152)

clxxviii« Furthermore, specific visual forms of communication are essential or the culture of artist-run spaces. Distinctive visual communication supports the dissemination ad the implementation of avant-garde art practices by means of printed media – artists’ book, artists – magazines, small press publications, – that are all ‘branded’ with the recognizable identity of an artist-run space.

Going far beyond the graphic layout of printed media, the community's entire identity is reflected in the specific manner in which it represents itself : fitting out its premises, establishing rule to enable decision making and demonstrations of solidarity ensuing its continued existence, e.g. Benefit buffets and benefits auctions. » (Detterer et Nannuccci, 2012)

clxxix« There are obvious contradictions in the idea of alterity. Artists while seeking space for new activity and controlling space for an expression of identity have also used it to promote themselves, in the hope that dealers would offer to help sell their work and mainstream curators would choose to curate or purchase it. […] There are many examples but the Foksal Gallery in Warsaw, created in a building next to the Artists' Union in 1969, and associated with artists in the circle of the artist and theatre director Tadeusz Kantor, is a case in point. For more than twenty years it has shown both Polish and other European and American artists : not work of direct political imagery but art that despite a strong conceptual leaning was subversive by analogy or metaphor. […] Whatever its pioneering and combatative origins this 'phenomenon' eventually reproduced many of the same relations of power and control as the museum and gallery system. But even if alterity is more rhetorical than actual, artist-run centres have given prominence to innovation, first in the nature and flexibility of exhibition installations, second in the forms of selection and third in the potential relations with interested audiences and communities. If there are actual 'alternatives', they are to be found at the very edges of the system or hidden in the cracks and crevices at the centre. » (Nairne, 1996, p.284)

clxxx« maybe the very impossibility of closing space, of reducing it to order (or even of 'conquering it'), gives hope that there is always a chance of avoiding recuperation – that there are always cracks in the carapace » (2005, p.116).

clxxxi« one particular 'site' or technology in the far wider field of art production », (Coffield, 2015)

clxxxii« As new gallery spaces emerged in the sixties, two forms of experiment emerged with them : the making of new and complex works of art and of new forms of interaction with an audience. This dialectic between new spaces and new art became critical as a creative blur frequently occured between the making and the exhibiting of work : the spectator was self-consciously drawn into the making of the art, or at least into the making of its meaning. This was reflected in the play between three adopted concepts for the exhibiting gallery : the studio, the warehouse (or factory) and the laboratory. These terms also emerged in dealers' galleries as well as in public spaces, but in 'alternative' or independent spaces the delineations were sharper. » (Nairne, 1996, p.274)

clxxxiii« However, like the artists General Idea, many others in the West have also expanded their activities and filled exhibition spaces, made publications as a 'space' and extended the 'space' of video through organizing their own distribution. » (Nairne, 1996, p. 284)

clxxxiv« Artist-run spaces in Australia are typically established by recent art graduates keen to continue a dialogue with peers. During art school, students are taught the value of exhibiting work in public and receiving feedback or critical comment. To establish an exhibition space with a group of like-minded individuals, according to shared philosophies and agendas, constitutes an empowering move ; and the fact that audiences are relatively small does not necessarily detract. In fact, in many cases, it enhances the interactivity and depth of the experience. With artists in control, traditional definitions between artist and curator, individual and institution are broken down. Artists become administrators, curators, writers and bookkeepers, while theorists, designers and musicians are encouraged to fuse disciplines and enter the nebulous world of contemporary art. Such fluidity significantly adds to the experimentation and innovation of the contemporary art scene. » Dwyer et Palmer (2003)

clxxxv« Contemporary art should not set itself up for a preexisting public, and certainly not prescirbed one (beyond the regular appreciator of ontemporary art, of course). And it constites itself. The work becomes a seeding mechanism for a public it doesn't determine. Consequently, contemporary art's indeterminacy isn't just around the formal concerns – the meaning structrue, the work – but also the type of public it eventually established for tislef of whichestablises around the art. And as for the art itslef, that means that the audience-pubilcc can, in principle, be anything at all. It's not a programmatic public » (Malik in Malik & Zolghardr, 2018, p.71)

clxxxvi« Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition, rather than asking an artist to set his limits. Artists are expected to fit into fraudulent categories. Some artists imagine they've got a hold on this apparatus, which in fact has got a hold of them. As a result, they end up supporting a cultural prison that is out of their control. Artists themselves are not confined, but their output is. Museums, like asylums

and jails, have wards and cells – in other words, neutral rooms called 'galleries.' A work of art when placed in a gallery loses its charge, and becomes a portable object or surface disengaged from the outside world. A vacant white room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces seem to be going through a kind of esthetic covalescence. They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society. Next comes integration. Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise. Innovations are allowed only if they support this kind of confinement. » (Smithson, 1972)

clxxxvii« With the advent of Minimal and Kinetic Art in the early and mid-sixties, as artists asserted a direct and seemingly unaltered employment of everyday materials within the gallery, so the use of space became a critical factor in exhibition making. But in the period that followed it was the meanings of the term ‘space’ that changed. The earlier perceptual implications of Minimalism and Kineticism (and even the more exploratory and experimental connotations of the Cold War ‘Space Race’) were transferred with Conceptual and Land Art into questions of the artist’s control over space. Space had then to be considered as place. Mary Delahoyd :

‘The pure absolute object isolated on gallery wall or floor could no longer be the ideal. Art became relative as its forms exposed the processes of gestation, emerged in unpredictable configurations, and even changed during the course of their existence. Art became contingent as it played out its capricious life in environment, performance, documentation, and outrageous hybrids of previously distinct media… the alternative spaces had to happen to give voice to these new art concepts’ [Mary Delahoyd, ‘Seven alternative spaces, a chronicle, 1969–1975’, Alternatives in Retrospect, New York, The New Museum, 1981, n.p.] » (Nairne, 1996, p.275)

clxxxviii« If artists already had any ‘space’ it was because they had studios. And the connotations of studio activity had long passed from the associations of the model and the arranged tableau to a less structured, process orientated concept of the creative site. The new spaces in the early seventies were thus much less the laboratories of technological or participatory experiment than a self-consciously chaotic milieu (of which Warhol’s space of the Factory is a precursor), where gesture and incident could be prominent and preeminent. Artists wanted space that they could control completely, they wanted space outside formal and civic networks, and they wanted space without a high investment in real estate. […]

On one hand the new spaces represented participation in political change in challenging the existing forms of cultural control and representation, on the other hand they accentuated an individualism which the idea of the ‘artists’ own gallery’ promoted. » (Nairne, 1996, p.276)

clxxxix« This contradiction in perceptions and attitudes can be partially explained by the different interests each of these parties represents. It is, however, crucial to the viability of artist-managed galleries, both in terms of the artists' commitments to do their own thing regardless of what influential people in the art market think and in terms of the market artist-managed galleries can generate. It is not unlikely that the art shown in these galleries represents future, not yet acceptable, trends in art ; but it is also quite possible that the explanations artists have for being rejected by the established gallery/museum system are selfdeluding. On the other hand, rejection by commercial galleries has not stopped them from continuing to produce their work and believing in its quality, and many continue to seek commercial galleries. The creation of self-managed outlets is seen by them as an expedient form of exposure.” (Sharon, 1979)

cxc « If the means of maintaining artistic integrity are to look for other forms of exposure and marketing of their art, even though it requires more time and energy, these artists are willing to do it. In this sense, they still "'sell themselves. » Their “profit” seems to be a great reduction in anxiety involved in submitting their work to evaluation by powerful and consequential (yet perceived as non-supportive) people and an increased sense of control over their lives as artists. Such sense of freedom sustains their commitment to and belief in their work. » (Sharon, 1979)

cxci« Any collective action on their part, therefore, is instrumental in creating the necessary conditions for exercising control over their lives as artists. Intensive interaction, exchange of ideas, constant deliberation regarding the mission and function of a collective gallery, a workshop or any group of independent artists (all of which has been taking place), are catalysts for formation of such attitudes or even a coherent ideology.

The “alternative” galleries reject the idea of art as a commodity and the art produced or shown in their space is for the most part unsaleable (performances and installation pieces). Their purpose is to promote these arts, seen by them as means of communication rather than a status symbol, and to create contacts with other artists who work in similar media. La Mamelle, AIR and 80 Langton1 created information and exchange centers for artists. This may represent a state of « goal succession » on the part of the artists ; either a shift from emphasis on fame and financial success to an emphasis on a viable artistic community, or a shift towards a new definition of art and its functions. » (Sharon, 1979)

cxcii« “Research” is a buzz-word on the international art scene. People everywhere are talking about 'the artist as researcher' and debating how research in art relates to academic research. These discussions often revolve around the legitimisation of research in art within an academic framework and it is primarily theoreticians, not the artists, who are driving them.[…]

The exceptional thing about research in and through art is that practical action (the making) and theoretical reflection (the thinking) go hand in hand. The one cannot exist without the other, in the same way action and thought are inextricably linked in artistic practice. This stands in contradistinction to 'research into art', such as art history and cultural studies.

Master's courses in the field of research in art are now on offer in various European cities and artists can gain a doctorate at a growing number of universities. This has long been the case in the United Kingdom, but for most European countries it is new. We can justifiably speak of an 'educational turn in art' and an 'artistic turn in academic education’ »1 (Wessling, 2011, p.2)

cxciii« All scientific knowledge-claims have a provenance : they originate at some place, and come from there. However, as they become truth, these claims shed the contingent circumstances of their making, and so become transcendent (presumably true everywhere, supposedly from nowhere in particular). Turning the argument around : scientific claims are diminished in their credibility as they are situated somewhere, as if their truthfulness depended upon conditions located only there. » (Gieryn, 2002, p.113)

cxciv« That is only half the paradox [of place and truth]. Not only do all putatively universal claims of science necessarily have a particular place of origin, but : the place of provenance itself enables the transit of some claims from merely local knowledge to truth believed by many all around. The passage from place-saturated contingent claims to place-less transcendent truths is achieved through the geographic, architectural and rhetorical construction of a “truth-spot” (i.e., the place of provenance). » (Gieryn, 2002, p..113)

cxcv“Place” is not easily defined, but might usefully be conceptualized as having three necessary and sufficient features : (a) Place is a unique spot in the universe, a geographic location of elastic bounds ; (b) place has a physicality, and its material form variably combines natural environment and built architecture ; (c) place holds meanings and value, and it is the object of labile and contested narrations and imaginations. » (Gieryn, 2002, p.113)

cxcvi« They become sites of practice and, as such, the various forces and constraints they are engaged with are creative – hence the creation of cultural value. This not only makes the unseen seen, where a derelict building becomes attractive real estate, but also the potential of such spaces becomes evident. It is interesting to observe this potential evaporates as developers identify and fix what they perceive are qualities of the site, as distinct from recognising how it was inhabited and performed. It has also led to an increasingly limited availability of spaces that can be occupied by artists, and invites another evolution in the relation between actual space and artist-run organisations. » (Attiwill, 2007, p.31)

cxcvii« The dealer makes reference to a narrative of miraculous discovery and creation, while the museum employs the language of transcendent and universal value. Such masking separates the concepts of private and public spheres and obfuscates the financial realities of the visual arts as an economic sector”, (Nairne, 1996, p.281)

cxcviii« In the new East Village market the mythologies that already surrounded dealers as selectors, interpreters and distributors of art were turned into caricatures or parodies. Lucy Lippard recalled the same effect in more political presentations, like The Lower East Side is Not For Sale, which had ‘openings’ on various corners in the Lower East Side at a time when the gentrification started to happen. The corners were designated the Guggenheim, the Modern, the Whitney, and so forth and they were just plastered with art that was made especially for that location : it didn’t look much like an art show but it was an art show : an incredible, intense show : we had our opening and stood

around on the street corners and drank wine, and went from the Whitney to the Guggenheim to the Modern.

Produced out of short-lived boom-time conditions, the East Village showed the significance both of selfconscious‘curating’ by artists, dealers, critics and curators as an element of the market economy and of the emergence of a substantial subclass of art consumers. More importantly the dominance of parody, in which the ‘alternate space’ had become another image to be reworked and put into inverted commas, demonstrated both the pervasiveness of the idea and the power of the market to adopt and absorb it. » (Nairne, 1996, p.283)

cxcix« Just as Face Up groups together various strands from an unwieldy and amorphous whole, artist-run spaces constitute one stratum within a vast and intricately layered composite. International biennales, triennials and art fairs, commercial and not-for-profit galleries, national and state organisations, curators, critics and funding bodies alike rely to some degree on the networks and ideas generated by the humble artist-run space. Conversely, the alternative models pioneered by artist-run spaces are necessarily shaped and defined in opposition to more established institutions. In this sense, artist-run spaces are intrinsic to the life cycle or ecology of contemporary art in Australia. » (Dwyer & Palme, 2003)

cc « artist-run spaces are revealed to be vulnerable to the external pressures of the city and the wider art network. They are, however, remarkably enmeshed in the wider art project which supports them in practical senses and draws on them to source programming and to generate wider cultural capital. Artist-run spaces can provide important support and infrastructure for artists at the very beginning of their careers, providing a reason for graduates to stay in a city and giving them a way into the wider art world. » (Bugden, 2020, p.138)

cci « Geographers have this wonderful term : “ground truthing.” After gathering as much data as they can from aerial or satellite images of a place, geographers will sometimes come down and check out details on the ground. That is ground-truthing : bring truth down to earth, by walking in and through the places seen previously only from afar. » (Gieryn, 2002, p.130)

ccii « An interior therefore could be conceived as an eddy produced in a current—when something flows at a different rate, a whirlpool of interacting forces is created, and an interior/centre emerges which is not so much fixed as a site of intensity and transformation. This kind of active engagement with forces in the production of space is something that I appreciate in many artist-run organisations, and it forms the grit of their activity. While the physical space leaves residues of encounters, it is as sites of activity where there is transformation, unpredictability and energy through a continual negotiation with the site (at once physical, social, cultural and historical), which produces spatial relations. This distinguishes artist-run organisations from the white cube model. This is not to say that the physical space of an ARI is not a room with white walls, but the relation to space is not that of the white cube model, where space is understood as neutral, abstract, autonomous, isolated and void.

There is something in the distinction made by the philosopher Michel de Certeau between space and place which I think is useful to think about in relation to artist-run organisations, as it shifts from ideas of space as site specific, which haunt installation practice and hence to some degree a discussion about space, site and the ARI. He also relates this distinction to practice, and this is a crucial conjunction : space is practised. One could therefore think of artist-run organisations as practised places, as distinct from physical spaces within which practice occurs, i.e. the container idea. » (Attiwill, p.2007, p.32)

cciii« Curators mediate work and become a ‘middle man’ between the work and the audience, and, most often, they use a thematic approach to both select and present the work. It should be noted that while not all curators work this way, most do. The work is put in place as per de Certeau’s ‘proper’ place and is therefore fixed and representational. The effect that this has on art—and I think this is what is problematic – is that it introduces a system, a fixed set of spatial relationships into which the work is placed and its ongoing activity (potential) frozen. » (Attiwill, 2007, p.33)

cciv« Buildings stabilize social life. They give structure to social institutions, durability to social networks, persistence to behavior patterns. What we build solidifies society against time and its incessant forces for change. Simmel mentions that the ‘significance of space for social formations lies in its capacity of *fixing* their contents."3 Brick and mortar resist intervention and permutation, as they accomplish a measure of stasis. And yet, buildings stabilize *imperfectly*. Some fall into ruin, others are destroyed naturally or by human hand, and most are unendingly renovated into something they were not originally. Buildings don't just sit there imposing themselves. They are

forever objects of (re)interpretation, narration and representation – and meanings or stories are sometimes more pliable than the walls and floors they depict. We deconstruct buildings materially and semiotically, all the time. » (Gieryn, 2002, les emphases sont les siennes)

ccv « Analysis must respect the double reality of buildings, as structures structuring agency but never beyond the potential restructuring by human agents. Giddens's generic methodological injunctions are worthy guides, nevertheless : an institutional analysis of buildings as structuring forces must sit along side of the analysis of strategic interaction in which buildings become the focus of conscious negotiation and interpretation. […]

A different sense of buildings comes from seeing them as ``walk-through » machines. Buildings are technological artifacts, made material objects, and humanly constructed physical things. To see them this way brings buildings within the compass of a promising theoretical orientation developed initially for the study of machines. The focus is on the recursive qualities inherent in technological artifacts, at once, the product of human agency and a stable force for structuring social action. Buildings, as any other machine or tool, are simultaneously the consequence and structural cause of social practices. » (Gieryn, 2002, p.41)

ccvi« technology insinuates itself into the goals and plans of human agents, becoming an ‘obligatory passage point’ », (Gieryn, 2002, p.43)

ccvii« cooperate with machines, forced (often unknowingly) to satisfy the demands and expectations of these non-human agents, in order to satisfy their own needs and wants » (Gieryn, 2002, p.44)

ccviii« Material artifacts accumulate momentum and sunk costs through their continued use, and that also compels human users to continue to act in conformity with the machines' requirements – even as they forget why the thing was designed and built that way. » (Gieryn, 2002, p.44)

ccix« more or less creative redefinition, reevaluation and even re – (or de-) construction. » (Gieryn, 2002, p.44)

ccx « watching how buildings – like any other technological artifact – become the targets of human agentic practices while at the same time their structuring structures » (Gieryn, 2002, p.44)

ccxi« In Durkheimian fashion, research space mirrors the social organizational units of science : buildings give material embodiment – a kind of institutional reality – to disciplines or specialties, and to subunits such as theorists or experimentalists. As Durkheim and Mauss could say of the Wotjobaluk (‘this division [of the camp] into spatial regions is… closely linked to the essence of the social organization of this tribe’), so Galison can say of the floorplans of scientific laboratories : ‘we are witnessing a physicalized architecture of knowledge’. Laboratory buildings for chemistry or physics provide not just square footage for research and teaching ; they convert the abstraction of « discipline » into something more palpable, stable, and enduring. » (Gieryn, 2002, p.46)

ccxii« The cultural meanings of ‘science'' arise in part from what we read in(to) laboratory buildings and other sites of scientific work, such as museums, hospitals, zoos, botanical gardens, and libraries. » (Gieryn, 2002, p.47)

ccxiii« Over 20 years of operation RM1 has articulated shifting attitudes towards space, initially to accommodate various tactics of institutional critique, more recently as a gesture against the gentrified city. The way that bodies, desks and artworks inhabit or disrupt the space received particular scrutiny during the space’s middle period, when members sought to position the physicality of these entities in the space as a political, conceptual act. Within the RM assemblage, therefore, physical layout and occupation of space have been important players in building a specific constellation. […]

Spratt’s careful articulation of the strategies of engagement between space, artist and public provided a distinct and nuanced positioning which, while drawing heavily on international models, occupied a unique realm in the New Zealand art world. Current members disputed a reading of their present configuration as less political or considered, arguing that their focus remained on resisting and reshaping a mainstream narrative, but through a holistic approach to exhibition-making which situated ‘the exhibition like a bookmark in the bigger conversation’ and ‘facilitating a whole conversation’ (Sanders 2018). For the current members, spatial politics are not as resonant as the quality of responsiveness that on-off events provide them with, enabling the organisation to react swiftly to political or social change ‘because things happen and, you know, like, a lot of artists want to react” (Afoa 2018), and reflecting their commitment to observing and understanding “how power plays out’ (Rundle 2017). » (Bugden, 2020)

ccxiv« On one hand, experimental laboratories are open places where phenomena – cells, quarks, intelligence – are rendered visible, using procedures and instruments available in principle to inspection by any skeptic. On the other, laboratories are excluding spaces, designed precisely to control or discipline phenomena by protecting them from potentially destructive intrusions of natural pollutants or social threats. » (Gieryn, 2002, p.48).

ccxv« Which CBB would best satisfy the desires of all those with a say and stake in it ? » (Gieryn, 2002, p.55)

ccxvi« The design is a social theory of a future science, rendered architecturally. » (Gieryn, 2002, p.53)

ccxvii« heterogeneous design, black boxing, and interpretative flexibility » (Gieryn, 2002, p.36)

ccxviii« design is both the planning of material things and the resolution of sometimes competing D'autre par le black bowing » (Gieryn, 2002, p.41)

ccxix« The human agency in a building is most apparent now : intentions are translated into programs and sketches, as meaningful choices are negotiated. The building is literally in the hands of designers, to mold into a sufficiently suitable artifact that stands up and stands for their interests. One task is paramount for them all : to bring their diverse plans and schemes into brick-and-mortar existence. » (Gieryn, 2002, p.34)

ccxx« An upstairs-downstairs logic at the CBB begins to structure these new arrangements, by bringing commercial concerns inside Cornell biotech while keeping them far enough away to prevent pollution of the pure search for knowledge. Cornell faculty scientists are upstairs, on the top three levels ; the research facilities and labs for visiting industrial scientists are downstairs on the first level » (Gieryn, 2002, p.59)

ccxxi« The resulting « black box » secures a material artifact and those social relations now built into its design. Once sealed shut, machines are capable of steering social action in ways not always meaningfully apprehended by actors or necessarily congruent with their interests or values. Setting aside philosophical quandaries about intentionality and sentience, constructivists ascribe machines agentic powers not reducible to or explained away by human action » (Gieryn, 2002, p. 43)

ccxxii« The moment for negotiation and choice was past : if the building was once in the hands of its designers to bend and shape as far as their rhetorical skills and physical realities would allow, now it is they who are in the hands of the building, bent and shaped to meet its requirements. The building stabilizes the designers' vision of biotechnology, as it structures (fixes, routinizes) the social practices that will come to mark this new science. Decisions of inclusion and exclusion, for example, are now accomplished through the allocation of square footage and the distribution of keys : the social structure of Cornell biotechnology is built-in.

Now that the CBB has assumed its sedimented material form, how does it give stability to the emerging social structure of biotechnology – this science in a new key ? Buildings structure social relations by concealing the arbitrariness of their design. The politics of the design process – the interests, power, constituencies, patrons, and purposes that came then to define biotechnology – have been etched into the walls, doors, and doors of the CBB, where they disappear. Once-imagined possibilities are precluded by the givenness, the seeming inevitability of the plan that did in fact get built. Buildings structure social relations by making it difficult to conceive of other arrangements of architectural spaces – which are, at the same time, social relations. Biotechnology has become what the CBB was built to do, sealed up in a gleaming white skin. » (Gieryn, 2002, p.60)

ccxxiii« Biotechnology has become more real with not-easily altered spaces designed and built to welcome visiting industrial scientists or technicians from biotech start-up firms.[…] As diverse people enter the CBB or never go near it, they rarely conjure how it might have been otherwise (unmaterialized plans for biotechnology, and for a building, left on the design room door). » (Gieryn, 2002, p.61)

ccxxiv« A lab is a lab is a lab… no matter how designed, buildings are merely settings for assemblages of the people, ideas, and equipment that are the consequential stuff of science » (Gieryn, 2002, p.61)

ccxxv« it works, or it doesn't » (Gieryn, 2002, p.62)

ccxxvi« You just feel good working in this kind of environment. » (Gieryn, 2002, p.62)

ccxxvii« The concept of 'interpretative flexibility' captures the idea that the meaning of an extant artifact is contingent and variable, never fully determined by the intent of designers or by the technical requirements or capabilities of the machine itself. […] In other instances, a black box is pried opened and the artifact is materially remade – or destroyed, possibly abandoned to the junk heap. This kind of reconfiguration is heterogeneous in that the arti – fact

is undone both materially and socially : wires are disconnected and rerouted into new circuits, just as the networks of human individuals, groups and organizations linked together to sustain the original form are also sundered. » (Gieryn, 2002, p.44)

ccxxviii« Interests and agendas of diverse clients are filtered througha profession, a culture, and a “discipline”of design. […] It is, at once, the making of place and the negotiation, translation, and alignment of political and economic interests, technical skills and imperatives, aesthetic judgmentsand societal futures (Stieber1998). The finished places that we see, inhabit, visit, and suffer are as much the consequence of decisions made by place-professionals as of the wishes of clients upon whom they depend for their livelihood »

ccxxix« Conflicts arise from the differences in the way individuals meeting in a place practice and imagine this place, which requires constant negotiation. », Sergot & Saive, p. 341).

ccxxx« the complexity of the cooperative networks through which art happens » (Becker, 1988, p.2)

ccxxxi« Artistic autonomy, in other words, is possible only when it is collectively supported », Gielen, 2015, p.9

ccxxxii« Conflicts arise from the differences in the way individuals meeting in a place practice and imagine this place, which requires constant negotiation. », Sergot & Saive, p. 341).