

Œuvrer en habitant

HABITER COMME CONDITION ARTISTIQUE, TERRITORIALE ET POLITIQUE

« Œuvrer en habitant » se lit deux fois. Habitant, participe présent : œuvrer tout en habitant, dans le même geste, au même endroit - c'est la vie du Cheptel Aleïkoum, compagnie de cirque implantée depuis 2004 dans le hameau des Beauvais. Habitant, substantif : œuvrer en tant qu'habitant - c'est-à-dire retrouver, dans le rapport à l'œuvre, cette maîtrise d'usage que la fabrique industrielle de la ville a soustraite à l'habiter, réduisant l'habitant au résident. Entre les deux lectures se tient notre propos : l'alliance des artistes et des habitants ne relève pas d'un supplément d'âme, mais d'un échange entre deux besoins symétriques - de l'espace disponible pour les uns, de la maîtrise d'usage pour les autres - et la reconnaissance mutuelle de deux rapports à l'ouvrage.

PROBLÉMATIQUE

Un texte de 1984 date la rupture avec précision : jusqu'au XIX^e siècle, « l'usager se confondait avec le maître d'ouvrage : le maître d'ouvrage habitait lui-même la construction ». Avec la société industrielle « apparaît la séparation entre maître d'ouvrage et usager. Disparaît, par conséquence, la maîtrise d'usage » [Bernfeld et al. 1984]. L'habitant, hors circuit conception/réalisation, est réduit à la fonction de simple résident : l'habiter est évié de son rapport à l'ouvrage, creusé au-dedans. C'est le processus que Lefebvre [Lefebvre 1968] théorise quand il formule le droit à la ville - et l'on peut y voir le pendant de la prolétarianisation du travailleur : une prolétarianisation de l'habiter. En face, la liberté de création semble juridiquement bien protégée dans nos sociétés libérales. Matériellement

toutefois, son exercice bute sur l'accès aux moyens de production : l'art, intégré à des filières organisées industriellement - division du travail, chaîne production/création/diffusion -, suppose, pour en vivre, un accès à des espaces qui partout est réservé et conditionné, que le propriétaire soit privé ou public. Or, s'agissant du rapport à l'œuvre, le besoin fondamental est simple : de l'espace et du temps - mais pas n'importe lesquels.

De l'espace et du temps disponibles. La disponibilité est ce qui garantit la liberté de disposer d'un lieu : elle est la condition de possibilité matérielle de la liberté de création elle-même. D'un côté, donc, des habitant.e.s amputé.e.s d'une part de leur puissance d'agir ; de l'autre, des artistes qui ont besoin d'une place dans le monde, pour déployer leur rapport à l'ouvrage dans ce qu'il a d'imprévisible. On pense le plus souvent

ce rapport à l'aune de la « résidence d'artiste » : le mot contient sa propre critique. Résider est une forme éviée d'habiter.

Or, les artistes ont au contraire besoin d'une forme augmentée ; ils ont besoin d'espaces à demeure, d'espaces où demeurer. L'alliance ne se noue pas autour de la transmission d'un savoir que possèderaient les artistes : la maîtrise d'usage n'est pas une compétence spécialisée [Chénin 2024a], mais plutôt un mode de l'habiter qui compose un rapport à l'espace dont les artistes dépendent particulièrement, parce qu'il conditionne leur travail. En milieu rural, où le travail paysan a souvent gardé le rapport à l'ouvrage intégré dans les formes de l'habiter, cette alliance peut se trouver « toute seule », depuis une compréhension mutuelle entre manières d'habiter : c'est l'histoire du Cheptel, invité par le lieu intermédiaire voisin, hébergé

par un propriétaire hospitalier, et devenu en vingt ans le centre d'un milieu vivant. Cette fiche explore les conditions de possibilité, le régime économique discret, et ce qu'elle pourrait inspirer aux politiques publiques.



LE CHEPTTEL ALEÏKOUUM - LA STABULE

TERRITORIALITÉ

Rural - hameau des Beauvais, St-Agil, Couëtron-au-Perche, Loir-et-Cher, Centre-Val de Loire

TEMPORALITÉ

- Association fondée en mai 2003 à Châlons-en-Champagne (encore étudiants)
- Implantation aux Beauvais en 2004 • Plus de vingt ans de présence

PRÉSENTATION

Le Cheptel Aleïkoum est né en décembre 2002 au Centre national des arts du cirque de Châlons-en-Champagne : les étudiants de la quinzième promotion - dix-sept élèves, six nationalités, des univers artistiques très différents - fondent l'association encore en scolarité, comme une mutuelle de promotion. La leur avait une culture collective singulière : toutes les présentations individuelles du cursus finissaient en formes communes, et l'épreuve de la tempête de 1999-2000 avait soudé le groupe (voir 3.3). Le nom - Cheptel, terme agricole désignant le troupeau - reflète dès l'origine une vision mutualiste : mettre en commun des espaces de répétition, des savoir-faire, des moyens.

À la sortie de l'école, ils sont une quinzaine, avec six projets de production et cinq compagnies associées. Ils ne cherchent pas un territoire : ils cherchent un espace disponible - « l'envie de se retrouver autour de ces projets qu'on appelait les cartes blanches, de proposer d'investir un lieu »¹, de « faire de la création, en situation ». C'est l'invitation de l'Échalier - un lieu associatif ouvert en 2001 dans une grange réhabilitée à Saint-Agil, qui proposait son théâtre 150 jours par an contre une carte

blanche annuelle - qui les amène en 2004 dans le Loir-et-Cher. Les caravanes du collectif sont d'abord accueillies par les habitants de la ferme des Beauvais. Puis le lieu de répétition glisse progressivement de l'Échalier à la ferme : un chapiteau acheté, puis une salle, puis un autre chapiteau. Au bout de quelques années, les membres achètent des fermes et des habitations dans le hameau et les villages alentours. Dès 2005, une fête organisée avec les gens du village scelle la première alliance locale - elle deviendra le festival POUET !, dix éditions co-organisées avec les habitants e.s.

La Stabule est l'espace-projet développé aux Beauvais : un chapiteau de répétition, des espaces de résidence pour d'autres compagnies (en « transhumance »), des zones de vie commune. Terme agricole désignant une grande étable, la Stabule est à la fois un espace physique et un projet territorial. Comme l'explique Tom Neal : « c'est le nom de la partie du projet Cheptel qui travaille ce qu'on développe ici, vraiment sur ce lieu. »

1. Les citations (sauf précision contraire) sont issues des entretiens réalisés auprès des membres du Cheptel.

PORTRAIT DU LIEU

01. ORGANISATION

Trois directeurs artistiques membres actifs, deux salariées - Mélanie Fournier, coordinatrice-administratrice en CDI, et une chargée de diffusion intermittente -, un CA de cinq administrateurs qui fonctionne davantage comme un cercle de soutien que comme une instance de décision. Les décisions se prennent par sous-ensembles selon les projets (le spectacle Octopus décide pour Octopus, la fanfare Tsuïca pour elle-même). S'y ajoute, depuis peu, une instance née de la succession en cours sur les propriétés du hameau : la « coloc », qui réunit autour de la table une dizaine de

personnes - deux personnes morales (le Cheptel et la boulangerie installée dans le fournil restauré du hameau) et des personnes physiques - pour la gestion du site partagé.

02. ÉCONOMIE

Budget 2025 : environ 300 000 euros - contre un million au plus fort des tournées. Le budget Stabule (école comprise), soutenu par le dispositif AFA, l'agrément EVS de la CAF de Loir-et-Cher, la communauté de communes Collines du Perche et la commune de Couëtron-au-Perche, représente environ un cinquième du total. La mutualisation reste le socle : chapiteau partagé, espaces de vie communs. Depuis la fin

du conventionnement avec le ministère de la Culture. une grille tarifaire a été instaurée pour les mises à disposition aux partenaires extérieurs accueillis. Les espaces de travail - bureau, stockage, salle de répétition, chapiteau, cuisine et sleeping des résidences, ateliers - sont hébergés dans une ferme du hameau dont le propriétaire a invité le collectif : les arrangements se font de gré à gré, espace par espace, sans convention globale (voir 3.3).

03. TRAVAIL CULTUREL ET ARTISTIQUE

Création collective sous chapiteau (Octopus : huit artistes au plateau

en 2025), fanfare interne, accueils en résidence sèche dits « panaches », école de cirque depuis trois ans dans l'ancienne école communale rénovée du bourg, actions culturelles croissantes (environ six projets par an : arts lycéens, médico-social, création partagée avec l'école de musique de Frouard, colo cirque avec les services culture de la ville de Bourges). Et les cartes blanches, forme matricielle du collectif (voir 3.2).

04. PARTENARIATS

Proches : l'Échalier (porte d'entrée historique - « ils nous ont prêté des

projecteurs ; quand ils auront besoin, on pourra leur prêter aussi : un donnant-donnant qui se fait de façon naturelle »), le comité des fêtes, les écoles, la Communauté de communes, les associations locales. Réseau : ALiCe. Institutions : Région CVDL très favorable (ligne de financement spécifique, aide à l'achat de chapiteaux), DRAC plus distante depuis la perte du conventionnement. Lointain : compagnies accueillies de toute la France et de Belgique, pôle national cirque Le Plongeur au Mans, scène conventionnée l'Hectare, à Vendôme.

PAYSAGE RÉGIONAL



APPARTENANCE

Lieu intermédiaire et indépendant ; membre du réseau ALiiCe ; dispositif AFA (Atelier de Fabrique Artistique) du Ministère de la Culture ; agrément Espace de Vie Sociale (EVS)

PRATIQUES

- Cirque contemporain (création, tournée) • Accueil de résidences (la Stabule) • Cartes blanches et festival POUET !
- École de cirque Le Perch'Oir, actions culturelles territoriales
- Vie de communauté

ÉTUDE DE CAS

LE LIEU EN BREF

Un hameau au bout d'une petite route du Perche vendômois. Des fermes achetées et réhabilitées par les artistes, un chapiteau de répétition, des espaces de vie commune, des hébergements pour les compagnies en transhumance - et, dans le fournil au four à pain restauré, une boulangerie tenue par un couple dont la femme a été la responsable financière du Cheptel pendant une dizaine d'années - « ça participe de l'activation des possibles de cet espace ». À deux kilomètres, dans le bourg, l'ancienne école communale abrite depuis cette année une école de cirque. Les voisins d'hier sont devenus circassiens, musiciens ou régisseurs généraux ; les parents d'élèves siègent au conseil d'administration. « On a tendance à parler de public à propos de ces gens-là parce qu'on a le modèle institutionnel scène-salle, mais c'est plus juste de parler de milieu. »

CONTEXTE TERRITORIAL

Le Centre-Val de Loire compte vingt-neuf lieux intermédiaires et indépendants (LII) culturels, fédérés par le réseau ALiiCe. La note de synthèse ALiiCe (données 2022) documente un écosystème de petites et moyennes structures associatives majoritairement rurales et périurbaines : 60000 spectateurs cumulés par an, plus de 800 jours de programmation, 485 équipes artistiques accueillies, 14000 heures d'actions culturelles. Ces chiffres significatifs s'accompagnent de modèles économiques fragiles et de budgets médians autour de 174000 euros [ALiiCe 2024].



L'ÉCOSYSTÈME RÉGIONAL

La feuille de route du Conseil régional « Culture(s) en Partage ! », adoptée à l'été 2022, se fixe pour objectif de « faire dialoguer création, territoire et droits culturels ». Deux politiques distinctes y coexistent : celle des tiers-lieux, portée par la direction de l'aménagement du territoire, et celle du soutien aux LII, portée par la direction culture et patrimoine - signe que le « pas de deux » entre tiers-lieux et culture traverse aussi les organigrammes. La Région a déployé de 2020 à 2024 un cadre expérimental pour les lieux intermédiaires de coopération artistique et culturelle : treize lieux accompagnés, majoritairement en ruralité, et un réseau, ALiiCe. En 2025, une grille d'indicateurs partagée avec ALiiCe a été mise en place, orientée sur trois axes : les publics, la création, l'inscription économique et territoriale. Les conventions pluriannuelles (de deux à quatre ans) permettent une perspective d'accompagnement adaptée aux cycles longs propres à ces lieux. La politique régionale affirme que « l'habitant » est au cœur de la démarche - non comme bénéficiaire mais comme co-acteur. La diversité des modes de direction de ces lieux questionne la notion traditionnelle de « direction artistique » - et la Région assume ce questionnement comme ce qui les rend intéressants.

FOCUS SUR LA PRATIQUE : L'ALLIANCE DES CULTURES DE L'OUVRAGE

CONTEXTE

La maîtrise d'usage a une histoire, et cette histoire est celle d'une éviction :

« Jusqu'à un passé pas si éloigné (XIX^e siècle), l'usager se confondait avec le maître d'ouvrage : le maître d'ouvrage habitait lui-même la construction, donc ses relations avec le maître d'œuvre n'excluaient personne. Avec la société industrielle apparaît la séparation entre maître d'ouvrage et usager. Disparaît, par conséquent, la maîtrise d'usage. L'usager est hors circuit conception/réalisation, et par conséquent il s'engage dans un combat de franc-tireur, par rapport aux acteurs que toutes les lois et les règlements légitiment : le maître d'œuvre et le maître d'ouvrage. » [Bernfeld et Biton 1984, p. 14]

Henri Lefebvre [Lefebvre 1968] en a fait l'enjeu d'une critique de l'urbanisme fonctionnaliste : habiter, ce n'est pas seulement se loger, c'est s'inscrire dans un espace que l'on transforme par son usage, avec lequel on noue des attachements, dans lequel on construit des relations.

Mathilde Chénin, artiste et docteure, co-fondatrice des ateliers mutualisés bermuda (à Sergy dans l'Ain), précise le statut de cette maîtrise dans « Le commun par l'usage » : ce n'est pas un savoir spécialisé que détiendraient les artistes et qu'ils pourraient apporter à d'autres - c'est un type de rapport à l'espace qui conditionne le rapport à l'œuvre, et dont ils sont particulièrement conscients en tant qu'habitants. « Certaines pratiques artistiques peuvent se lire à l'aune d'une relation de proximité et de sollicitude, de familiarité aux entours matériels. » [Chénin 2024, p. 44]. Elle observe qu'une manière singulière de faire en commun émerge dès lors que des personnes s'attellent à fabriquer ou à prendre soin d'un lieu ensemble : le commun ne se noue pas parce qu'on partage des convictions, mais

parce qu'on déploie à plusieurs une telle « relation de proximité et de sollicitude ». Les plantes vertes du bureau de la Stabule, arrosées par qui est là, le sentiment d'être chez quelqu'un, le poêle à bois qui réchauffe : l'en commun se loge dans ces gestes-là.

Il faut ajouter un contexte historique propre au cirque. Le Cheptel naît dans une institution de formation - le CNAC - et s'inscrit dans la tradition des collectifs de promotion qui traverse le cirque contemporain : « une promotion sur deux, depuis la troisième ou quatrième année du CNAC, a monté un gros collectif » (Anomalie, les Désaccordés...). Cette culture du collectif tenait à l'économie du chapiteau : « le fait de tourner sous chapiteau a une tendance dans l'histoire à bien maintenir les équipes ensemble, et à permettre des spectacles avec des bonnes équipes au plateau » - des formes à plus de dix, aujourd'hui quasi disparues des théâtres. Elle s'est affaiblie depuis : la formation s'est individualisée, les collectifs sont devenus plus rares. L'entretien réalisé avec Tom Neal, Olivier Pasquet, directeurs artistiques, et Mélanie Fournier, administratrice, apporte une précision importante, à propos des conditions de la persistance de ce collectif : « la dimension "l'année prochaine, je peux ne plus être dans le Cheptel, les autres vont se débrouiller sans moi" a été importante dans la pérennité de notre implication. » C'est la réversibilité de l'engagement, et le renouvellement qu'elle autorise, qui a permis sa persistance - vingt ans - là où des collectifs plus « liants » se seraient brisés. Cet agencement, qui ne fait pas reposer la continuation du fait collectif sur des individus mais sur des usages, est caractéristique de l'« en-commun »³ - tout usage construit dans le temps son autonomie par rapport à ceux qui le produisent : un usage, ça s'adopte, et ça se transmet.

« LA CARTE BLANCHE »

UN EXEMPLE DE LA DISPONIBILITÉ COMME FORME

La carte blanche est exemplaire de la manière du Cheptel - née à l'école (« une façon qu'on a inventée à l'école pour se retrouver artistiquement, pour être ensemble »), elle a structuré l'arrivée aux Beauvais (l'Échalier offrait sa salle contre « une carte blanche à l'année ») et le festival POUET !, co-organisé dix ans avec les habitants : on invite des artistes séparément, on les fait travailler ensemble sur la semaine, ce qui est donné à voir au public le week-end est le résultat de ce travail. « À la base, c'était carte blanche et POUET, le point de rencontre - 80 % de l'activité. » La proposition mérite l'analyse, car elle inverse terme à terme le régime ordinaire de l'écriture de projet dans le secteur du spectacle vivant : « quand on monte un projet pour une compagnie, on doit le défendre deux ans à l'avance ; il est pré-écrit, dans un cadre beaucoup plus précis et contraint. Alors que là, c'est le contraire. » La carte blanche est une création in situ, à deux ou trois

représentations maximum, dédiée à un lieu - « c'est ce lieu qui inspire ce qui existe » -, où chaque artiste garde une liberté complète dans l'élaboration formelle de son propre geste - tout en l'inscrivant dans une présentation collective. Elle repose sur la dimension performative du cirque : pas de texte qui précède le corps, un engagement intense et spécifique qui le singularise (le « numéro »). Des gestes fortement individués qui composent en situation une écriture collective, depuis une quasi-unité de temps et d'espace. Sur le plan formel, cette proposition est proche du happening (Cage, Cunningham, Rauschenberg), de Fluxus ou encore de l'improvisation libre. Ce que la carte blanche a, et que le circuit de production ordinaire n'a pas, tient en un mot : de la disponibilité - un espace et un temps librement disposés, sans cahier des charges, sans écriture préalable, sans attendus. La Stabule est l'institution de cette disponibilité.

Enfin, l'implantation elle-même est passée par un autre lieu : l'Échalier, qui se définit comme une « agence rurale de développement culturel », association créée en 2001 dans une grange réhabilitée avec le soutien de la Communauté de communes. La rencontre n'est pas celle d'artistes et d'un territoire nu - c'est celle d'un jeune collectif et d'un espace-projet [Henry 2002] déjà là, qui avait préparé le terrain. De plus, le village disposait alors d'un tissu associatif dense - une quinzaine d'associations pour 250 habitants - et d'une réelle appétence à accueillir une compagnie de cirque. Les pratiques culturelles en tiers-lieu fonctionnent en écosystème - en tant que lieu/milieu, ou encore mi-lieu,

ils s'inscrivent dans un champ d'intermédiations qu'ils entretiennent⁴ : ils émergent de champs d'interaction entre acteurs, plutôt qu'ils ne les produisent. Les politiques d'implantation artistique, les logiques d'équipement culturel ou encore les processus de transmission des directions des lieux culturels labellisés, pensés comme des rapports unilatéraux entre une équipe, un lieu, des collectivités, ignorent généralement cette donnée.

3. Desgoutte, Jules. « Les communs en friches ». Métropolitiques. 2019.

4. Sur la notion de champ d'intermédiations, voir Autresparts, Tiers-paysage des espaces intermédiaires en région Occitanie [Desgoutte et Guillot 2018].

PROBLÉMATISATION

— L'espace disponible comme condition matérielle de la création

Hiver 1999-2000 : la promotion - dix-sept élèves - fait ses débuts à l'école de Rosny-sous-Bois quand la tempête du siècle effondre le chapiteau-école. S'ensuivent six mois de nomadisme, hébergés dans un préau de la Ferme du Buisson, à Noisiel, loin d'où chacun habite. Tim Ingold, l'anthropologue, dit qu'on fait l'expérience du commun quand on se retrouve démunis [Ingold 2017]. Le Cheptel naît de la perte d'un toit - et de la découverte, à cette occasion, que le problème fondamental d'un artiste de cirque est d'avoir un lieu où monter ses agrès. Disposer d'un espace de répétition commun, d'un campement,

d'une base : ce besoin, éprouvé avant d'être pensé, touche aux conditions matérielles de la liberté de création.

Le spectacle vivant, en France, c'est 12,9 milliards d'euros de production en 2022 - dont 8 milliards, soit 61,5 %, relèvent du non-marchand. Un tel niveau de production implique une organisation industrielle : mise en filières, division du travail selon la chaîne production-crédation-diffusion, concentration - une organisation indifférente au caractère public ou privé de l'économie qui la porte. Cette sphère est industrielle « *dans le sens de l'assimilation à des formes industrielles*

d'organisation » [Adorno 1964], non dans le sens d'une rationalité technique de sa production - une industrie dont la rationalité est empruntée, extérieure à « l'organisation immanente de la chose », à la logique interne des œuvres. Dans ce système, l'accès aux plateaux est compté, conditionné, pré-écrit plusieurs années à l'avance ; les carnets de commande sont pleins ; concurrence, travail abstrait et gains de productivité optimisent l'espace et le temps ; la liberté de disposer de l'espace et du temps - celle de la carte blanche -, y est résiduelle. Le Cheptel s'est construit dans un écart productif avant de produire un écart esthétique.

La lucidité demande qu'on le reconnaisse : l'infra-droit protège et expose à la fois. Tout repose sur les relations entre les personnes - la succession en cours du côté de la propriété le rappelle (voir 1.3) : c'est elle qui a fait émerger la « colocation » comme instance de gestion du site. Décès, vente, mésentente : l'ensemble peut se défaire sans recours - et c'est le milieu produit par vingt ans d'usage, non le droit, qui est la véritable garantie du lieu : « on est en capacité de mobiliser plusieurs centaines de personnes ». La force de cette invisibilité stratégique est aussi sa fragilité structurelle ; c'est elle qui rend nécessaire une politique publique capable de sécuriser sans formaliser à outrance (voir 3.3.6).



— L'alliance foncière et son régime d'invisibilité

Le Cheptel n'occupe pas les Beauvais : il les transforme. Reste à décrire comment cette maîtrise d'usage tient, pour les espaces de travail : elle ne tient pas juridiquement - elle tient socialement. Ces espaces sont hébergés dans une ferme dont le propriétaire a invité le collectif ; pas de convention globale, mais des arrangements de gré à gré, espace par espace, évoluant dans le temps, conclus avec des personnes. Cette informalité n'est pas une négligence. Elle relève de ce que James C. Scott [Scott 2009] appelle le texte caché : la stratégie des groupes subalternes qui maintiennent un registre d'action conforme aux exigences des pouvoirs auxquels ils rendent des comptes, tout en entretenant, par-devers soi et pourvu que cela reste invisible, des manières de faire propres - hospitalité, arrangements oraux, savoirs sensibles, don et contre-don. L'agir paysan a cultivé cette dualité ; l'économie de réciprocité du Cheptel - le donnant-donnant « naturel » avec l'Échalier, les formes d'accueil en résidence nommées « panaches » - préfère de même rester sous le radar, parce que sa visibilité l'exposerait à des exigences qui la détruiraient en la formalisant.

— L'hospitalité contre la résidence instituée

L'accueil d'autres compagnies est le cœur de la Stabule - et le lieu d'une tension avec l'institution. Selon ses propres mots, Le Cheptel accueille « en panache » - un mode de 'résidence sèche' qui comprend hébergement, chapiteau, compétence technique, transmission. Pour le numéraire, dans un souci de mutualisation des espaces, l'enveloppe du financement AFA est répartie au prorata du nombre de compagnies accueillies, après déduction du coût technique. La DRAC épingle ce modèle : elle voudrait des résidences mieux financées, qui permette à la compagnie accueillie de rémunérer correctement le travail artistique. Les deux logiques sont cohérentes, chacune de leur côté - et pourtant incompatibles. L'hospitalité non monétisée n'entre ni dans le logiciel des politiques d'État, ni dans la convention collective (et depuis longtemps). Et pourtant, comme exprimé dans les entretiens, l'économie de création ne tient pas sur les seuls crédits d'aide à la création - « l'essentiel du travail de création se fait hors cadre ». Le secteur repose sur une économie invisible qu'il ne sait ni nommer ni reconnaître, et qu'il

somme parfois ses propres lieux d'abandonner. La critique du mot « résidence » trouve ici sa portée pratique : défendre ces lieux en « jouant la carte de la résidence », c'est réduire l'hospitalité, les espaces à demeure, le temps disponible, à la forme instituée du séjour compté. C'est faire passer l'artiste d'habitant à simple résident.

— La gouvernance réelle contre la gouvernance formelle

La description de la « gouvernance distribuée » mérite d'être précisée par ce que l'entretien dit sans fard. Le CA n'est pas l'instance qui prend les décisions : il fait plutôt office de garant juridique, même si des forces vives locales viennent le renforcer, qui vont peut-être faire bouger les choses ; la question « qui est exactement le Cheptel ? » n'a pas reçu de réponse définitive - prérogatives jamais durablement définies, fidélités aux fondateurs partis. Une réflexion a été menée sur un passage en coopérative (SCIC), pour que ce soit les membres qui prennent les décisions qui en soient responsables juridiquement - réflexion à l'issue de laquelle le choix a été de rester en association, par désintéressement, pour que le bien commun reste commun et n'appartienne à personne. Le DLA de 2017 a permis de repenser l'organigramme dans un moment de sur-activité. Avec le comité de coordination, il a traduit une partie des règles informelles en droit du travail, sans dissoudre le flou constitutif. Il ne s'agit pas de le dénoncer : il est peut-être la condition de la perméabilité du collectif, de sa durée. Mais il faut le nommer, car l'idéalisation de la « gouvernance distribuée » est un lieu commun que les terrains démentent : la gouvernance réelle des collectifs est faite d'instances dormantes, de décisions par sous-ensembles et de légitimités floues - des règles prises dans des usages, changeant à chaque itération - l'en-commun décrit plus

haut ; et elle fonctionne ainsi, avec leurs coûts (opacité pour les nouveaux venus, charge de clarification pour la coordination, difficulté à rendre compte aux partenaires publics).

— La décroissance comme traversée, et le parallèle agricole

Le récit, du lieu au milieu, est ascendant. La réalité économique est descendante : d'un million d'euros à 300 000, du conventionnement à sa perte. Les deux sont concomitants. On peut inférer qu'ils tiennent l'un à l'autre. D'un côté, le modèle de tournée : trois ou quatre spectacles menés de front, une dizaine d'artistes au plateau, un chapiteau vendu sur plusieurs dates pour amortir l'installation - et le conventionnement qui va avec. De l'autre, l'accueil "en panache", que la DRAC ne reconnaît pas comme un modèle de résidence légitime : le terrain montre que le temps ainsi libéré a été investi dans l'école de cirque, les actions culturelles, les créations partagées. Si l'hypothèse tient, ce que la DRAC ne reconnaît pas d'un côté est ce qui a rendu possible l'autre.

Ce mouvement prend sens dans un parallèle que toute la trajectoire du Cheptel suggère : culture et agriculture ont été réorganisées par une même forme intensive de production et de division du travail, dont résultent des effets de pouvoir et de normalisation, des rapports de force et un appauvrissement - des sols pour l'une, des imaginaires pour l'autre - indifférents au caractère public ou privé de leur économie respective. La bifurcation écologique ne consiste pas alors à réduire la dépense en carbone des théâtres, mais à rediriger le travail artistique en changeant la manière même de produire une œuvre : en se soustrayant aux infrastructures et aux rapports de production en son sein. Nous proposons de l'appeler, en retournant le concept d'instauration [Souriau 1956] : une déstauration - l'art de défaire, ou de désœuvrer, pour rendre indisponible à ce qui vient.

Le Cheptel est engagé sans le thématiser dans une telle démarche de déstauration : décroissance assumée de la tournée,



reterritorialisation de l'action artistique, réemploi, économie de réciprocité, intensification du proche. Sa trajectoire n'est pas un déclin - c'est une redirection écologique du travail artistique, pour laquelle les politiques publiques n'ont pas de catégorie : si elles savent financer la croissance et gérer la crise, elles ne savent pas soutenir une décroissance.

— Proposition : vers une permanence artistique territoriale

De tout ce qui précède se dégage l'esquisse d'une politique publique : une permanence artistique territoriale, finançant au fonctionnement, au déjà-là et à la carte blanche. Concrètement : un soutien d'au moins trois ans, dont la reconduction serait conditionnée à l'évaluation concertée des services d'intérêt général, d'intérêt social ou d'intérêt commun

rendus par l'équipe sur son territoire, et de leur valeur économique. Le dispositif existe déjà dans le paysage des politiques publiques ; la proposition le radicalise sur deux points : l'absence d'actions définies a priori, et l'évaluation au long cours plutôt que la prescription en amont. Ce dispositif répondrait au paradoxe qui traverse cette fiche - comment reconnaître une économie qui a besoin d'invisibilité ? - en constatant des effets sans formaliser à outrance. Ce serait nommer ce que le cadre expérimental régional (2020-2024) a commencé à faire : financer la disponibilité elle-même - la condition matérielle de la liberté de création et de sa redirection écologique. Les travaux menés précédemment par la CNLII et le ministère de la Culture autour d'une grille d'évaluation concertée des lieux intermédiaires et indépendants pourraient servir de point d'appui à la mise en œuvre d'une telle mesure.

À RETENIR

La disponibilité comme condition matérielle de la création

Ce que le rapport à l'œuvre exige, c'est de l'espace et du temps disponibles - dont on peut disposer sans projet préalable. Le circuit de production du spectacle vivant, quoique majoritairement non marchand, n'en fournit pas : le Cheptel s'est constitué en collectif pour se le donner. C'est un écart productif avant d'être un écart esthétique.

L'alliance des cultures de l'ouvrage

L'alliance entre artistes et habitants ne repose pas sur la transmission d'un savoir, mais sur une reconnaissance entre deux rapports à l'ouvrage - artistique et paysan - que la prolétarianisation de l'habiter a raréfiés. En rural, où les conditions du travail

paysan ont maintenu ce rapport dans l'espace de l'habiter, une telle alliance peut se nouer à deux ; en ville, où l'habiter a été complètement évidé de sa part d'œuvre, elle requiert un tiers (bailleur, aménageur).

Du lieu au milieu

Après vingt ans, le Cheptel n'est plus seulement un lieu : c'est un milieu. Cette distinction est fondamentale pour les politiques culturelles. Soutenir un lieu, c'est soutenir une adresse. Soutenir un milieu, c'est soutenir un tissu de relations humaines et d'attachements durables. Ces deux objets ne se soutiennent pas de la même manière.

L'hospitalité comme régime économique propre

L'accueil « en panache » du Cheptel - hébergement, technique,

transmission, peu de numéraire - n'est pas une résidence au rabais : c'est un régime économique distinct, fondé sur la réciprocité et l'apport en industrie, sur lequel repose en réalité une grande partie de la création française. Le reconnaître comme tel, plutôt que de le sommer de se conformer au modèle institué de la résidence, est un enjeu direct de politique publique.

La permanence artistique territoriale

Un soutien d'au moins trois ans, au fonctionnement et au déjà-là, reconduit sur évaluation concertée des services d'intérêt général rendus : ce dispositif financerait la disponibilité elle-même, et résoudrait le paradoxe de la reconnaissance d'une économie qui a besoin d'invisibilité - constater des effets sans formaliser à outrance.

SYNTHÈSE

Le mutualisme comme fondation

- ✓ Des artistes qui mettent en commun des espaces
- ✓ Des méthodes
- ✓ Des réseaux pour se donner ce que le circuit de production ne fournit pas - de l'espace-temps disponible.

Les lieux font des lieux

- ✓ L'implantation passe par la médiation d'un lieu intermédiaire déjà là
- ✓ Les politiques d'implantation artistique gagneraient à s'appuyer sur ces écosystèmes plutôt que sur des rapports bilatéraux

La carte blanche comme méthode

- ✓ Création in situ, corps et performance - la forme de la disponibilité
- ✓ Née dans un imprévu et devenue un mode de relation au territoire (POUET !)

L'invisibilité stratégique

- ✓ Des arrangements de gré à gré, oraux, évolutifs, qui protègent une économie de réciprocité - et l'exposent
- ✓ Leur fragilité appelle une sécurisation qui ne formalise pas à outrance

Le milieu comme critère d'évaluation

- ✓ Demander non « combien de spectateurs ? » mais « quels attachements ce lieu a-t-il produits, avec qui, pour combien de temps ? »



POUR ALLER PLUS LOIN

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Adorno, T. W. (1964). L'industrie culturelle. *Communications*, (3), 12-18.
- Arnera, T., Noël, O., et Garcia, R. (2018). L'intermédiation : Exploration d'une notion heuristique et pratique. *Agencements*, (2), 78-116. Éditions du Commun.
- Bernfeld, D., Gantois, M., et Biton, A. (1984). Architecture et participation : Pour une maîtrise d'usage. Dans *L'usager face à l'architecture*. ILEP/CPFC.
- Bonnet, E., Landivar, D., et Monnin, A. (2021). *Héritage et fermeture : Une écologie du démantèlement*. Divergences.
- Chénin, M. (2024a). *Le commun par l'usage : Construire et habiter en artiste*. MétisPresses.
- Chénin, M. (2024b, 10 octobre). *Le commun par l'usage, post-scriptum*. AOC média.
- ALiiCe. (2024). *Diagnostic 2024 : Observation des lieux intermédiaires et indépendants en région Centre-Val de Loire*.
- Henry, P. (2025). *Lieux artistiques d'initiative civile : Un mode spécifique d'entreprendre en commun* [Rapport d'étude]. <https://hal.science/hal-04877319>
- Henry, P. (2002). *Les espaces-projets artistiques : Une utopie concrète pour un avenir encore en friche*. Théâtre/Public. <https://hal.science/hal-02048338>
- Lefebvre, H. (1968). *Le droit à la ville*. Anthropos.
- Ministère de la Culture, et DEPS. (2024). *Chiffres clés de la culture et de la communication 2024*. Ministère de la Culture.
- Scott, J. C. (1990/2009). *La domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*. Amsterdam.

- Souriau, É. (1956/2009). *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Dans *Les différents modes d'existence*. PUF.

RESSOURCES

L'étude a occasionné cinq webinaires-débats disponibles sur francetierslieux.fr et autresparts.org. La transcription du webinaire consacré au Cheptel Aleïkoum ayant été perdue à la suite d'un incident technique, cette fiche s'appuie sur l'entretien de terrain, le document préparatoire du webinaire et la contribution écrite de la Région Centre-Val de Loire.

CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

Cette fiche-outil est le fruit d'une étude conduite par Jules Desgoutte, avec la contribution de Nadia Choukroune, pour Artfactories/Autresparts, à travers une démarche d'enquête collective, co-pilotée par France Tiers-Lieux et ses membres - l'Association Nationale des Tiers-Lieux, l'UFISC et le ministère de la Culture - afin d'éclairer les pratiques culturelles en tiers-lieux ainsi que leurs interactions avec les politiques publiques. Elle a été réalisée grâce à la contribution des cinq lieux qui en ont constitué les terrains (le Galpon, Les Poussières, Au cœur de ma cantine, le Cheptel Aleïkoum, le Carré-Colonnes) ; des réseaux de lieux intermédiaires et indépendants et de tiers-lieux auxquels ils appartiennent (Actes if, Aliice, Tiers-Lieux BFC, CNLII, La Rosée) ; et de leurs partenaires (Pola, la Fraternelle, le 108, la Maison des réseaux).

Philippe Henry, Anne-Christine Micheu et Joël Lécussan ont bien voulu accompagner l'étude au titre du conseil scientifique. Sébastien Geronimi et Yolaine Proult, à chaque étape de sa réalisation. Patricia Coler, Ophélie Deyrolle, Emma Ladet et Guillaume Juin dans son pilotage.

Qu'ils et elles en soient toutes et tous remercié.e.s.

Contact : infos-afap@artfactories.net – autresparts.org

Étude sur les pratiques culturelles en tiers-lieux - Artfactories/autresparts - 2025-2026



Une étude de

France
TIERS
LIEUX

MINISTÈRE
DE LA CULTURE
Liberté
Égalité
Fraternité

TIERS-LIEUX
association
nationale

UFISC
Union Fédérale d'Intervention
des Structures Culturelles

Réalisée par

AUTRE[S]P
ART
FACTORIES