

Philippe HENRY
Maître de conférences HDR
au département Théâtre
de l'Université Paris 8 – Saint-Denis

Quel devenir pour les friches culturelles en France ?

D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés

Volume 1 – Rapport de synthèse

Recherche menée dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Haute-Normandie

« La friche, cadre d'une aventure culturelle
et espace urbain polyvalent et durable »

Première édition Mai 2010
Edition légèrement revue Août 2011



Licence Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 2.0 France



Licence Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 2.0 France

Sommaire

Volume 1 – Rapport de synthèse

Introduction	p. 3
I – Un nouvel ensemble de lieux artistiques et culturels	p. 4
Une histoire plus que trentenaire	p. 5
Des centres artistiques en situation complexe d’intermédiation	p. 7
Une problématique à mieux approfondir et valider	p. 12
II - Eléments pour une histoire en trois temps	p. 13
Les années pionnières et les premières évolutions	p. 13
Une polarisation nette vers l’artistique dans le contexte français	p. 15
Vers la participation à un nouveau modèle de développement ?	p. 17
III - Des lieux anciens revitalisés autour d’un autre rapport entre art et société	p. 20
Le primat de la présence artistique	p. 23
Une volonté d’inscription territoriale	p. 24
Une confrontation permanente aux questions de l’interculturalité	p. 26
IV - Une économie d’interdépendance multiple	p. 29
V - Une gouvernance à l’image de la complexité des enjeux	p. 31
VI - Vers de nouveaux espaces publics de proximité	p. 34
Bibliographie	p. 37

Volume 2 – Etudes de cas

Introduction	p. 3
 Eléments méthodologiques	
Fiche descriptive synthétique (canevas de base)	p. 4
Protocole d’entretien exploratoire et semi-directif – environ 1h-1h30 (canevas de base)	p. 5
Propos générique d’introduction à chaque entretien	p. 6
 Etudes de cas	
Culture Commune – La Fabrique théâtrale / Loos-en-Gohelle	
Fiche descriptive synthétique	p. 7
 Système Friche Théâtre – Friche la Belle de Mai / Marseille	
Fiche descriptive synthétique	p. 15
Entretiens réalisés sur Système Friche Théâtre – Friche la Belle de Mai :	
Philippe Foulquié, fondateur et directeur	p. 26
Béatrice Simonet, secrétaire générale	p. 42
Johan Nicolas, administrateur	p. 60
 Mains d’œuvres / Saint-Ouen	
Fiche descriptive synthétique	p. 75
Entretiens réalisés sur Mains d’œuvres :	
Fazette Bordage, cofondatrice et présidente	p. 82
Camille Dumas, coordinatrice	p. 105

Introduction

Cette recherche a été menée dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Haute-Normandie *La friche, cadre d'une aventure culturelle et espace urbain polyvalent et durable*. Responsable de la Tâche 1 (*Identification des spécificités des bâtiments en friche recyclés en espaces de projets artistiques et culturels*), j'ai suivi la dizaine d'études de cas qui a été engagée sur des cas situés d'abord en France (dont Atelier 231 et Confort Moderne), mais aussi en Europe du Nord (Halles de Schaerbeek, Tou Scene, UfaFabrik).

J'ai plus particulièrement réalisé trois études de cas approfondies dans le contexte français (Culture Commune, Système Friche Théâtre, Mains d'œuvres), à partir d'une collecte et d'une analyse de documents existants, complétées par des entretiens semi-directifs. Par choix méthodologique et contraintes liées aux moyens disponibles pour la recherche, les entretiens sont centrés sur l'expression des dirigeants, historiques et actuels, des friches étudiées. Les points de vue exprimés s'en trouvent nécessairement limités. Mais *a contrario* des gains apparaissent, en termes de perception tant des options idéologiques initiales que du déploiement dans le temps du projet global de ces démarches. Suite aux trois études de cas approfondies, j'ai réalisé de nouveaux entretiens par téléphone en fin 2009, auprès de quatre autres porteurs centraux de projet ou responsables de friches culturelles françaises (Le Lieu X / Friche RVI, Les Pas Perdus / Comptoir de la Victorine, Compagnie Black Blanc Beur, TNT – Manufacture de chaussures). Que toutes les personnes interrogées soient ici chaleureusement remerciées pour leurs contributions, mais aussi pour l'attention et le temps que chacun a bien voulu me consacrer.

Simultanément, l'appui sur des travaux plus théoriques a permis de préciser une problématisation historique et systémique de ces expériences. C'est la synthèse de ces divers éléments qui est exposée dans ce premier volume. Le second rassemble les éléments méthodologiques concernant les études de cas et les résultats obtenus sur les trois cas que j'ai plus précisément explorés.

Rapport de synthèse

I – Un nouvel ensemble de lieux artistiques et culturels

La réappropriation de friches industrielles, souvent situées en périphérie de centres urbains, par des groupes d'artistes ou des porteurs de projets culturels est un phénomène récent, mais désormais plus que trentenaire. Il est apparu d'abord dans le Nord de l'Europe à partir des années 1970, pour concerner la France surtout depuis le milieu des années 1980. Au-delà de la singularité de l'histoire de chacune de ces aventures et des contextes locaux qui les ont vues naître et se développer, toute une série de similitudes et de concordances peut être repérée. Celles-ci concernent autant leurs orientations de principe que leurs modes de fonctionnement, leurs évolutions au fil des ans ou leurs perspectives actuelles.

A partir surtout de cas fondés en France dans les années 1990, cette étude cherche donc à présenter les caractéristiques largement communes de cette reconversion d'anciens espaces industriels en « friches culturelles », c'est-à-dire en véritables espaces de projets artistiques et culturels. Elle souligne les postures idéologiques à partir desquelles des acteurs sociaux ont initié ces espaces de projets. Elle indique comment ceux-ci se situent parmi la pluralité des établissements artistiques et culturels aujourd'hui présents dans les territoires. Le contexte français illustre tout particulièrement cette multiplicité d'initiatives et de dispositifs, qui ont été initiés et se sont pour partie institutionnalisés dans les domaines artistiques et culturels depuis les années 1980.

L'étude comparative et dans la durée de cas concrets permet de dégager une hypothèse générale. Elle conduit à considérer les friches culturelles comme relevant d'une dynamique d'accompagnement des bouleversements internes que connaissent à la fin du siècle dernier les mondes de l'art (Becker, 1982) et auxquels, en retour, les friches participent à leur manière activement. Cette implication dialectique entre également en résonance avec les mutations des rapports des mondes de l'art avec la société dans sa globalité et avec les différents mondes sociaux qui la composent. Le net mouvement de professionnalisation et de structuration en filières constituées des mondes de l'art croise ainsi des évolutions sociétales et socio-économiques de très grande ampleur. Au travers de la mondialisation d'un nouveau mode de développement (Boltanski et Chiapello, 1999), on assiste en effet à la montée en puissance d'une nouvelle interaction, d'une hybridation inédite entre développement culturel et artistique d'une part, développement économique et organisationnel de l'autre. Que l'on parle de capitalisme cognitif (Moulier Boutang, 2007) ou de capitalisme esthétique (Assouly, 2008), c'est à une complète redéfinition de la place, du rôle et de la fonction de la culture dans nos sociétés – et en son cœur de l'art, en tant que pourvoyeur d'œuvres sensibles et d'expériences esthétiques – à laquelle nous sommes confrontés. Les hiérarchies de valeur et de position des champs artistiques (Bourdieu, 1992) héritées du 20^{ème} siècle s'en trouvent pour le moins profondément questionnées.

Une histoire plus que trentenaire

D'abord héritières des formes de contestation sociale et politique des années 1970 et influencées par les mouvements de contre-culture qui leur sont associés, les premières friches culturelles sont exemplaires d'une volonté de se fonder sur une conception culturelle des pratiques artistiques, distincte de celle qui domine dans les équipements artistiques et les mondes de l'art institués de l'époque. À une approche très fortement centrée sur l'originalité de l'œuvre d'art et l'autonomie de l'artiste professionnel, s'oppose ainsi une volonté de circulation plus affirmée et réciproque entre processus artistiques et autres dimensions de la vie sociale. Selon des choix pragmatiques divers depuis l'ouverture du Melweg à Amsterdam (à partir de 1970), les premières installations de praticiens artistiques et culturels à la ufaFabrik de Berlin (dès 1979), au Confort Moderne à Poitiers (à partir de 1985) ou à l'Usine à Genève (1988) illustrent clairement ce phénomène (Raffin, 2007). Plus largement, le développement des friches culturelles coïncide avec le basculement de nos sociétés vers un nouveau régime général de développement, où les productions culturelles jouent un rôle de plus en plus déterminant (Warnier, 1999 ; Mattelart, 2007). Face à la puissance des industries culturelles dans la mondialisation des flux d'échange et dans la globalisation économique, les friches représentent, à leur niveau et dès leur ouverture, une revendication de « diversité culturelle » qui va aussi devenir une préoccupation générale de nos sociétés au fil des ans. En tout cas, il est toujours question dans ces premiers lieux d'expérimenter de nouvelles relations entre démarches artistiques et autres activités sociales, d'ouvrir de nouvelles modalités d'inscription de l'art dans la société, d'explorer aussi de nouvelles esthétiques.

Tout au long des années 1980 et surtout 1990, ces initiatives vont développer – en interne et dans leurs rapports à leur environnement (territorialement proche ou au sein de réseaux souvent internationalisés) – ce que j'appelle une esthétique de la coopération artistique et culturelle. Le terme de coopération renvoie ici à l'horizon d'une relation qui se veut plus symétrique entre acteurs porteurs d'altérité (en particulier culturelle et sociale) les uns vis-à-vis des autres. En France, on assiste dans les faits à un triple mouvement. Les membres les plus actifs des friches culturelles se professionnalisent, en assimilant à leur manière – toujours quelque peu décalée – des conventions et des modes de fonctionnement des mondes de l'art (tout particulièrement le spectacle vivant et au premier rang les musiques dites amplifiées, ou bien les arts plastiques), mondes qui se développent, se structurent et se hiérarchisent au même moment (Abirached, 2005 ; Henry, 2009b). Dans une succession ininterrompue de projets, le plus souvent limités dans leur durée et la production visée, une multiplicité et une diversité d'actions, de dispositifs, de mises en relation entre artistes et non artistes sont expérimentées. Par là, cette logique de projets – qui peuvent se superposer dans le temps sur un même territoire – continue à maintenir une place et une attention réelles pour les pratiques des amateurs ou des non professionnels, en particulier quand leurs motivations culturelles respectives viennent croiser des objectifs ou des envies plus précisément artistiques.

De Culture Commune mise en place à partir d'un ancien site minier à Loos-en-Gohelle (1990), à Système Friche Théâtre s'installant sur celui de l'ancienne manufacture de la Seita dans le quartier de la Belle de Mai à Marseille (1992), jusqu'au TNT ouvrant dans une ancienne manufacture de chaussures à Bordeaux (1998), ou encore Mains d'œuvres investissant un ancien établissement de l'équipementier Valeo à Saint-Ouen (1999), les exemples abondent de cette seconde période. Encore faudrait-il déjà distinguer toute une palette de situations. Celle-ci se décline depuis l'opportunité donnée à une équipe porteuse d'un projet artistique de s'installer dans un lieu qui a surtout l'avantage d'être disponible (TNT), jusqu'au sauvetage d'un espace patrimonial voué à la destruction et qui devient

support d'un projet de développement artistique et culturel pour toute une région (Culture Commune). De même, on peut avoir affaire à un bâtiment non inscrit dans un périmètre de rénovation urbaine (Mains d'œuvres) ou au contraire partie prenante d'une requalification de grande ampleur (la Belle de Mai).

Mais on peut dire que toutes ces friches, dès leur origine ou au cours de leur premier développement, s'inspirent encore très largement de la conception historique et fondatrice d'une autre façon de faire de l'art. Elles sont tout particulièrement imprégnées par l'idée d'une manière plus interactive et plus symétrique d'envisager 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 conditions réelles de possibilité. D'un autre côté, les perspectives concrètes des uns et des autres, les nouvelles générations qui cherchent d'abord à construire par le biais des pratiques artistiques et culturelles un parcours professionnel et de vie, les fortes évolutions contextuelles (aussi bien des mondes de l'art que de la société toute entière) aboutissent à de très nets changements d'attitude, de comportement et de fonctionnement. Ainsi, les nécessités de survie économique ou d'existence institutionnelle, les besoins de reconnaissance sociale sont désormais centraux, à côté de positionnements plus idéologiques. En France, la volonté d'investir une friche en tant que lieu pour un travail d'abord artistique marque cette inflexion observable. Ce choix n'exclut pourtant pas que la morphologie des lieux et de leur environnement spatial et social nourrisse, en retour, le projet initial et conduise par là à des propositions esthétiques singulières.

Dans une lutte constante pour une première ou une meilleure reconnaissance de leurs apports spécifiques au développement artistique et culturel – au plan local, comme sur un plan plus élargi –, les friches culturelles restent marquées par une très grande précarité socio-économique. Celle-ci résulte pour une large part de la difficulté pour ces lieux de trouver une place mieux valorisée dans l'architecture d'ensemble des établissements artistiques et culturels et des politiques culturelles publiques déjà en place. De ce point de vue, le contexte français, où les politiques publiques en matière d'art sont encore très largement dominées par le double thème de l'excellence artistique et de l'accessibilité du plus grand nombre aux œuvres d'art produites par des professionnels, signale la marge très étroite de viabilité symbolique et économique pour les différentes expériences de friche culturelle. Des aides du ministère de la culture aux friches sont repérables, parfois dès l'origine mais surtout sur des projets particuliers et ayant une dimension affirmée de création artistique. C'est très souvent par le biais de la politique de la ville et de l'aide aux quartiers défavorisés, ou encore par celui des politiques d'aide sociale ou de soutien à l'emploi, aussi par un soutien qui vient d'abord des pouvoirs locaux (plus sensibles aux enjeux croisés du développement territorialisé) que les friches culturelles vont trouver des aides publiques minimales et complémentaires à leurs ressources propres, leur permettant de tenir mois après mois.

Dans la première décennie du 21^{ème} siècle, le double mouvement d'accompagnement et de participation des friches culturelles aux transformations qui se poursuivent sur tous les plans, va conduire à de nouvelles inflexions perceptibles de leur orientation et de leur mode de fonctionnement. Certains fondateurs de friches sont déjà partis ailleurs ou vont bientôt partir à la retraite, alors que la responsabilité artistique, culturelle et managériale de ces lieux passe à des générations plus jeunes, qui n'ont en tout cas pas connu les années d'avant-crise ou de début de crise des années 1970. Nous sommes désormais dans un contexte où joue à plein une consommation artistique et culturelle élargie, d'abord remodelée tout au long du 20^{ème} siècle par les industries culturelles, avant de l'être depuis deux décennies par l'économie industrielle et financière assise sur les nouvelles technologies. Nous sommes dans un monde où la valeur d'un objet ou d'un service se mesure de plus en plus à son utilité symbolique et fonctionnelle, perçue par des utilisateurs qu'on cherche à rendre les plus nombreux possible.

Nous sommes dans un bouleversement encore non vraiment régulé des rapports entre capital et travail, développement économique et emploi, aussi entre nécessité de se distinguer et besoin d'insertion sociale ou de rémunération suffisante pour mener son parcours de vie. Nous sommes enfin dans une société où les dimensions artistiques et culturelles sont à nouveau fondamentales et fondatrices, mais dans le cadre renouvelé d'une économie créative (Viala, 2009) qu'il s'agit d'alimenter et de dynamiser toujours mieux. Des reconfigurations très conflictuelles s'opèrent. D'un côté, apparaissent de nouvelles nécessités d'autonomie (au moins relative) et de spécificité des pratiques artistiques et culturelles. De l'autre, s'affirme la non moins irréductible intégration – tout à la fois intensive et extensive – des dimensions artistiques et culturelles dans un nouveau mode de développement que l'on voudrait plus « soutenable » (selon une terminologie récente et qui serait à mieux examiner). Dans le même temps, le renouvellement et l'extension de l'exploitation marchande de la production artistique – et plus largement sémiotique – conduit à la montée en puissance d'une économie culturelle (Scott et Leriche, 2004) qui s'inscrit dans les territoires et en reconfigure la géographie industrielle et d'échange (Leriche et *alii*, 2008). De ce point de vue, les milieux artistiques constituent aujourd'hui autant de filières socio-économiques structurées et en transformation constante (Henry, 2009a). Chacun est désormais à appréhender simultanément (Béra et Lamy, 2003) comme un monde de l'art où interagissent une diversité d'acteurs interdépendants, un champ artistique constamment traversé de luttes de définition et de hiérarchisation symbolique et institutionnelle, un marché culturel structurellement marqué par l'incertitude des valeurs attribuables aux biens et services proposés (Pilmis, 2008). Pour le moins, les conditions de positionnement, de stratégie et de fonctionnement des friches culturelles ont encore une fois changé et vont continuer à le faire.

De manière généralement implicite et plus ou moins précoce, on peut trouver la marque de ces modifications de situation et de perspective dans les cas concrets. Elles apparaissent déjà dans les friches qui se sont plus directement centrées, dès leur origine, sur un rôle de « fabrique artistique » comme l'Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen (1990) ou Tou Scene à Stavanger (2001), même si on peut aussi y trouver la trace des deux strates antérieures que nous avons signalées. Elles se repèrent de façon plus nette encore dans les nouvelles directions prises par des friches plus anciennes comme les Halles de Schaerbeek à Bruxelles (à partir de 2002) ou le Confort Moderne (à partir de 2001), qui se tournent plus résolument et pour certaines presque exclusivement sur le tripode usuel des équipements artistiques de la production / diffusion / médiation. Sans même aller jusqu'au cas des Docks café (1998) ou des Docks océane (2000) au Havre, qui privilégient encore plus le pôle de la diffusion, on peut observer que tous les autres lieux signalés sont travaillés par ces mutations générationnelles et contextuelles. On peut également repérer de nouveaux compromis et des encadrements institutionnels plus marqués dans des réaménagements structurels récents d'anciens établissements, ce dont à Paris la Maison des Métallos dans le 11^{ème} arrondissement (2007) et, à une autre échelle, le 104 dans le 19^{ème} (2008) sont exemplaires. En tout cas, partout est présente la question d'une confrontation intensifiée entre, d'une part les propositions artistiques contemporaines, d'autre part les nouveaux comportements culturels de nos concitoyens et les nouvelles « utilités » qu'ils attendent de ces offres en termes d'expérience sensible vécue, d'apport identitaire personnel ou de réseau de sociabilité.

Des centres artistiques en situation complexe d'intermédiation

Aujourd'hui, la spécificité des friches culturelles semble donc plutôt se regrouper autour de leur fonction de centres artistiques territorialisés, dont le développement relève d'une interdépendance forte avec des partenaires sociaux multiples. Ceci les conduit à tenir, bien plus que d'autres dispositifs ou équipements artistiques, une position complexe

d'intermédiaire.

Je reprends ici volontairement ce terme qui a été utilisé dans le premier rapport officiel sur les friches culturelles en France (Lextrait, 2001) en les désignant comme « lieux intermédiaires », avant que celui de « nouveaux territoires de l'art » ne soit employé en particulier autour et suite au premier (et à ce jour toujours unique) colloque international sur ces nouveaux espaces à la Friche la Belle de Mai à Marseille en février 2002 (Lextrait et Kahn, 2005). Dans le sens précisé d'instance active qui met en relation deux situations ou acteurs distincts et qui, parce que justement située entre deux réalités, assure une transition et une communication entre deux phénomènes, la désignation d'intermédiaire me semble rester adéquate. En effet et au-delà d'une fonction de médiation entre deux mondes, les friches culturelles existent bien par elles-mêmes et en tant que telles, comme espaces de projets artistiques et culturels identifiés et par ailleurs situés au carrefour d'enjeux divers. Espaces de transactions multiples entre acteurs sociaux hétérogènes, ces « go between » réalisent plus profondément – ou pour le moins ont la volonté de réaliser – une véritable reconfiguration des termes de l'échange entre les acteurs concernés. On insistera sur sept dimensions qui paraissent actuellement structurantes pour les friches et par lesquelles on pourrait mieux évaluer la nature et l'intensité de la spécificité de ces établissements dans le paysage artistique et culturel contemporain.

Intermédiaires, les friches culturelles le sont dans le processus de valorisation d'abord symbolique et sociale que les jeunes (ou moins jeunes) amateurs cherchent pour leurs pratiques artistiques. Quelles qu'en soient les modalités, il s'agit toujours d'inscrire une proposition artistique dans un mode ou un réseau de sociabilité, donc dans un ensemble culturel élargi de relations et de savoir-faire. Par ce biais, certains de ces amateurs trouvent une valorisation sociale et économique – même minime – de leurs activités, qui leur permet d'envisager ou de consolider une inscription plus professionnalisée dans tel ou tel monde de l'art ou de la culture. La présence simultanée ou l'interaction de projets initiés et portés par des amateurs (débutants ou passionnés de plus longue date) et des artistes professionnels (jeunes ou déjà bien confirmés), ainsi que les modes d'accompagnement de ces projets par l'équipe permanente des friches sont autant d'indices de cette dimension.

Plus largement, les friches accueillent de nombreux projets qui partent d'abord d'une préoccupation personnelle et privée, voire intime, tout en cherchant à accéder à une reconnaissance par d'autres que soi dans un premier espace public. Face à des mécanismes sociaux d'exclusion, de rejet ou de mépris parfois, les friches apparaissent à des personnes comme des lieux de rencontre et de partage qui donnent l'occasion de construire, de reconstruire ou de développer une estime de soi. L'espoir est aussi que cette opportunité, qui pour beaucoup peut être la première ou une des toutes premières, puisse servir de tremplin pour d'autres possibilités de reconnaissance et d'accès à des espaces publics élargis.

On le voit, ces lieux ont ainsi une fonction plus large que de simplement fournir un espace de transition vers des lieux plus institutionnels ou reconnus, pour des jeunes tout juste sortis d'une formation artistique à visée professionnelle. Mais il est vrai que la structuration actuelle des filières artistiques conduit au renforcement de cette dynamique réductrice. L'offre et le désir ou l'injonction de formation professionnelle se sont en effet accrus depuis trente ans, alors que le marché du travail a bien augmenté mais sans suivre la même progression. À conception et organisation inchangées des filières artistiques, il y a là un vrai risque pour les friches qui sont dans l'incapacité de répondre à elles seules à la double pression de demandes toujours plus nombreuses, d'un côté d'accueil en résidence de la part de jeunes artistes, de l'autre de résultats tangibles par certains pouvoirs publics en terme d'insertion professionnelle.

Intermédiaires, les friches le sont également dans la mise en interaction entre des dispositifs ou des œuvres proposés par des artistes en inscription ou déjà bien inscrits dans les réseaux professionnels d'une part, des populations locales dans leurs propres territoires de vie d'autre part. L'importance et la place accordées aux projets ayant une volonté de se co-construire entre artistes et acteurs locaux permettent en particulier d'observer et d'évaluer cette dimension. Peut-être est-ce sur ce point qu'il faudrait encore mieux comprendre une tension pratiquement constitutive à ces processus. Face au désir de multiplier les coopérations artistiques et culturelles entre professionnels et non professionnels de l'art, les difficultés de concrétisation de cet idéal sont nombreuses et réelles. Toute une série de conditions est à considérer pour que ce type de rencontre soit possible et profitable pour les différentes parties. Fondamentalement, tout projet artistique de cet ordre se confronte en effet aux différences d'appréhension et de mobilisation du processus par chacun des acteurs sociaux concernés, selon ses propres priorités, valeurs et modes d'action, bref selon son propre référentiel culturel. Ce phénomène est repéré empiriquement (Colin, 1998), mais il a encore très peu fait l'objet, au-delà de la multiplicité et de la diversité des projets mis en œuvre au cours des vingt dernières années, d'approfondissements méthodologiques et théoriques suffisants et d'évaluations un tant soit peu systématiques. Cette réelle carence est perceptible dans le contexte français. Le paradoxe apparent est que les valeurs et les modes d'action des artistes (créativité, singularité, investissement personnel et flexible, logique de projets successifs, coopération plus horizontale que hiérarchique...) n'ont jamais été aussi compatibles avec des thèmes majeurs du mode de développement actuel de nos sociétés (Menger, 2009).

Pour le moins, les propositions faites par les artistes relèvent bien d'un ensemble axiologique et pragmatique, d'une culture qui se comprend également comme une intensification de ses éléments constitutifs. Le fait qu'il y est toujours question d'une approche empirique et sensible d'une réalité qui touche à l'humain, d'une reconfiguration de nos perceptions et par là du fondement de nos façons d'agir (Rancière, 2000) participe grandement à la force de proposition et d'interpellation des projets artistiques. Vouloir co-construire des processus artistiques entre artistes professionnels et autres acteurs locaux revient donc à simultanément faire entrer en résonance et en confrontation la culture portée par les premiers et celle des personnes, des groupes, des communautés avec lesquels ces artistes engagent un échange qui se veut plus symétrique. Par ailleurs, les publics situés à proximité des friches appartiennent, souvent et pour une large partie, à des catégories sociales défavorisées, en tout cas en butte à de nombreux problèmes de reconnaissance (entre autres, justement, de la culture qu'ils vivent et des inégalités de situation ou de traitement dont ils souffrent). C'est donc toute la problématique socio-politique des situations et des échanges inégaux entre humains qui se trouve aussi (ré)activée dans les processus de co-construction de projets artistiques. Ils apparaissent alors d'autant plus comme des projets nécessairement politiques, parce que foncièrement culturels (Hurstel, 2009). Il s'agit là, en tout cas, d'un point véritablement nodal dans l'histoire et pour le devenir des friches culturelles.

Une autre dimension serait à souligner, même si elle n'apparaît que rarement en France et pose partout de réels problèmes de compatibilité et de coordination entre activités. Dans la conception culturelle fondatrice de pratiques artistiques plus ouvertes aux autres dimensions de la vie sociale, les friches culturelles peuvent vouloir rassembler plusieurs types d'organisation, relevant chacun d'objectifs spécifiques, mais aussi de compétences et d'environnements institutionnels et réglementaires particularisés. Un des exemples historiques reste l'ufaFabrik avec ces différentes organisations centrées sur les arts proprement dits (spectacle vivant et arts plastiques surtout, mais aussi cinéma), son centre familial et social de proximité (dont une ferme pour enfants), sa boulangerie, son café, son magasin d'alimentation naturelle et sa structure d'hébergement, ses activités en faveur de

l'écologie et d'un développement soutenable... Cette volonté de faire interagir – et au minimum cohabiter - sur un même site une diversité d'activités et d'organisations n'est jamais simple, tant chacune d'entre elles porte sa propre histoire et son propre mode de développement. On trouve néanmoins des traces de cette dimension dans la plupart des friches culturelles, par exemple sous forme d'accueil de manifestations ou de résidences – temporaires ou plus longues – d'organisations relevant des champs de la formation, de l'action sociale, de l'économie solidaire... L'assez forte segmentation idéologique et institutionnelle des champs d'activité en France rend d'autant plus problématique cette perspective. Elle est bien pourtant au cœur de la conception plus hétéronome et globale de la notion de culture que ces lieux revendiquent historiquement. C'est en tout cas un trait de caractérisation qu'il est toujours intéressant d'explorer, y compris dans ses agencements locaux inédits ou partiels dans chaque cas singulier, tout comme dans les difficultés internes et contextuelles que peuvent rencontrer ses réalisations effectives.

Deux autres aspects peuvent être signalés, même si on les retrouve dans d'autres types d'équipements artistiques. La différence résiderait surtout dans leurs déclinaisons particulières par les friches et leurs articulations aux trois premières dimensions.

La double volonté d'interaction entre amateurs et professionnels et entre artistes et populations se joue en effet à un double niveau. L'échelle est d'abord celle des relations de proximité territoriale, du quartier, de la ville ou du « pays » (géographique et culturel) où la friche se trouve physiquement inscrite. Mais cette volonté se nourrit également de toute une dynamique d'échange avec des projets, des équipes ou des structures ayant des perspectives comparables mais situés dans d'autres contextes géographiques, politiques et culturels. L'intensité de cette dynamique et les modalités par lesquelles le local se nourrit constamment d'expériences qui se font dans des ailleurs bien plus lointains (y compris donc dans d'autres pays et pas seulement européens) complètent ce qui signe le fonctionnement propre de chaque friche. Au-delà de la réalité de l'enrichissement possible des pratiques par comparaison et hybridation partielle des expériences, cette dimension fait de nouveau ressortir la question des difficultés d'appréhension et de compréhension des façons d'agir dans des contextes culturels distincts. On pourrait d'ailleurs dire que la spécificité foncière des friches est de se trouver constamment impliquées – et plus que d'autres établissements artistiques – dans toutes les problématiques de l'interculturalité (Costa-Lascoux et *alii*, 2000). Celles-ci sont un enjeu majeur dans la redéfinition en cours des rapports entre l'art, la culture et la société et, de façon induite, dans la nécessité de réorienter structurellement les politiques artistiques et culturelles, en particulier dans notre pays.

C'est également dans ce questionnement sur l'interculturalité qu'il faut probablement resituer, pour les friches culturelles, le thème récurrent du croisement entre disciplines artistiques et des hybridations interartistiques. Non qu'il n'y ait pas des enjeux propres à chacun des domaines artistiques et aux expériences de confrontation des genres artistiques, de décloisonnement entre formes héritées, de déplacement interne dans les modalités mêmes de l'art. Sur ce point, il est à noter que les friches culturelles sont, pour la plupart, très largement centrées sur un triplet à dosage variable. Celui-ci comporte : les musiques amplifiées, avec notamment l'accueil de concerts et des studios de répétition ou d'enregistrement ; les autres arts du spectacle vivant (arts théâtraux, arts de la rue, danse), avec des représentations, mais aussi des espaces de répétition ou pour des ateliers de transmission, des locaux d'administration ; les arts plastiques (aujourd'hui étendus jusqu'aux arts numériques), avec des ateliers et des expositions. La question de la confrontation physique de publics avec les propositions artistiques y est donc constante, et pourrait-on dire fondatrice, même si elle n'en

est pas pour autant exclusive comme le montre justement la place désormais accordée dans les friches aux arts numériques. Le côtoiement de plusieurs pratiques artistiques – et donc aussi de publics divers – y est organisé, dans l'espoir entretenu et pouvant être déçu d'un plus grand brassage entre eux. Les lieux de convivialité (espaces d'accueil, de restauration ou de bar...) font alors l'objet d'une attention toute particulière. L'introduction, plus ou moins forte selon les cas, d'un quatrième volet autour des nouvelles technologies et du multimédia peut également permettre des processus de transversalité et d'échange renouvelé. Cette valence rejoint en tout cas la modification structurelle des comportements culturels des jeunes générations.

Autant dire que les enjeux de l'interartistique sont, ici encore, fortement associés à ceux d'une sociabilité diversifiée et d'une interculturalité étendue, mais qui dans la pratique ne vont pas nécessairement de soi. Cet enjeu double rejoint d'ailleurs les préoccupations de certaines collectivités territoriales, soucieuses d'un décloisonnement entre pratiques et milieux artistiques et d'une meilleure transversalité au profit de leurs populations. Mais les politiques publiques restent encore très tributaires de l'organisation sectorielle léguée par le passé, y compris au sein même des services chargés de l'art et de la culture. C'est ainsi plutôt au titre de la politique de la ville en direction de quartiers défavorisés qu'on peut trouver, ici ou là, des chargés de mission cherchant à établir une forme de transversalité artistique et culturelle. Mais leurs moyens propres sont souvent sans commune mesure avec ceux des services établis de longue date (culture, jeunesse, action sociale, aménagement...). Leur mission et leur pouvoir d'intervention restent souvent difficiles à préciser et, dans les faits, à établir. Faire travailler ensemble et de manière un peu plus décloisonnée différents services municipaux nécessite toujours un projet culturel fort, assumé de bout en bout par une équipe artistique et soutenu sans relâche par des élus disposant d'un réel pouvoir de décision et d'orientation de leur administration. On ne peut pas dire, à ce sujet, que le Ministère de la culture ait pris la mesure de cet enjeu, pourtant perceptible dès les années 1970, au travers par exemple de la notion mise en avant dès cette époque de « développement culturel ». La faiblesse historique des services et des dispositifs interministériels, liés aux enjeux d'une démocratisation culturelle véritable, est ainsi patente, jusque dans la toute nouvelle réorganisation du Ministère de la culture mise en place en janvier 2010.

On soulignera une sixième dimension par laquelle les friches représentent une réalité intermédiaire entre les micro-structures de production et de diffusion (comme la plupart des compagnies théâtrales ou les groupes musicaux, pour le spectacle vivant) et les équipements artistiques ou culturels mieux établis (toujours pour le spectacle vivant, qu'on pense aux Scènes nationales ou aux théâtres de ville qui se rapprocheraient au fond le plus des friches culturelles, selon la caractérisation qu'on vient de présenter). Souvent déjà insérées dans des dispositifs d'aide publique de droit commun (aides au projet ponctuel ou à la structure, convention pluriannuelle avec certains pouvoirs publics), les friches culturelles n'en restent pas moins non reconnues pour ce qu'elles ont de spécifique dans le paysage actuel du développement artistique et culturel. Pour l'instant, les aides souvent bien maigres et non pérennes de mécénat privé, au titre de projets particuliers originaux ou d'une démarche globale inédite, ne changent pas fondamentalement la donne. Historiquement situées au carrefour d'enjeux multiples, les friches se sont peu à peu constituées dans une précarité qui les a encore plus amenées à des modes d'organisation non standard. La tension constante entre logique de projets successifs et besoin de pérennité structurelle s'est accompagnée d'une gouvernance cherchant à concilier l'initiative de chacun, une collégialité de réflexion – sinon de décision – au moins sur les grandes orientations, une équipe restreinte « chef de file » qui régule et pilote l'ensemble.

Tous ces éléments font de chaque friche culturelle une organisation de type « adhocratique », c'est-à-dire agencée selon la singularité de chaque situation et non rapportable à un mode de management facilement identifiable selon des normes et des conventions de gestion stabilisées. Le parcours personnel des membres des équipes permanentes est le plus souvent atypique, même si cela devient moins net avec les nouvelles générations qui arrivent en responsabilité. N'empêche, tout ceci conduit pour chaque friche à une sorte d'ambiance générale fortement typée. Celle-ci joue d'ailleurs toujours dans le charme et l'attraction que ces centres artistiques territorialisés continuent à exercer auprès d'amateurs et de publics en recherche d'espaces d'accueil et de proposition plus à leur mesure, en désir d'échange aussi plus symétrique entre artistes professionnels et autres membres de la communauté sociale. Par ailleurs, l'économie proprement dite des friches repose d'abord sur le couplage d'une logique d'échange réciproitaire (bénévolat, échanges non monétarisés, « travail invisible » non rémunéré) et d'une logique redistributive (aides et subventions monétarisées, publiques ou civiles). Ce doublet est fondateur et apporte aux friches la majorité de leurs ressources humaines, techniques et financières. La part d'autofinancement marchand (vente de prestations et de services à des usagers, individuels ou collectifs) constitue la troisième logique indispensable pour assurer l'équilibre toujours extrêmement fragile d'un modèle en effet spécifique d'économie plurielle. La part de ce financement sur recettes directes des activités reste généralement minoritaire dans le budget global, comme pour la plupart des autres établissements artistiques de notre pays (moyenne de 23% de recettes propres pour les Scènes nationales en 2006, par exemple). Mais elle varie beaucoup selon les friches culturelles (de 10 à 40%).

Au final et dans une septième dimension, les friches culturelles se présentent comme de véritables « arènes civiles », où sur chaque projet se rencontre, se confronte et négocie une pluralité d'acteurs parties prenantes. Globalement et d'une manière plus ou moins formalisée, les friches constituent ainsi autant de lieux de mise en débat public de projets artistiques qui se trouvent, comme on l'a vu, foncièrement enchâssés dans des problématiques sociales, culturelles, territoriales et politiques. Dans les friches, celles-ci touchent tout particulièrement aux questions de porosité entre sphère privée et sphère publique et de reconfiguration, aujourd'hui permanente, des rapports entre ces deux sphères. Par ailleurs et parce que plutôt situées du côté de ceux qui sont moins reconnus et ont socialement moins de voix que d'autres, les friches – au fond véritablement artistiques et culturelles – poursuivent historiquement une volonté d'émancipation. Celle-ci se décline également dans leur recherche d'autonomie, autant matérielle et économique que sociale et politique. De cela, leur volonté d'indépendance décisionnelle et leur mode associé de gouvernance sont symptomatiques, même si elles savent bien que la force de leurs initiatives civiles n'est viable que dans le contexte d'un appui résolu des pouvoirs publics (mais qu'il ne s'agit pas de laisser faire « à la place » de la société civile). Par tous ces aspects, les friches culturelles participent au foisonnement contemporain d'espaces publics de proximité qui rejettent une séparation trop stricte entre l'économique, le politique et le culturel (Dacheux et Laville, 2003). Ce qui n'empêche pas ces aventures d'apparaître singulières, tant la composition et l'interférence entre les sept dimensions qu'on vient de mettre en exergue relèvent à chaque fois d'une histoire inédite.

Une problématique à mieux approfondir et valider

La problématisation synthétique que l'on vient d'énoncer constitue la base d'un modèle d'analyse possible de ce qui distingue (ou non) les friches culturelles des autres établissements artistiques et culturels désormais actifs dans nos territoires. Cette première

approche peut être précisée, au travers d'une lecture comparée de l'histoire et de l'évolution actuelle de quatre friches culturelles françaises ouvertes dans les années 1990 (Culture Commune ; Atelier 231 ; Friche la Belle de Mai ; Mains d'œuvres) et d'une pionnière ouverte dans les années 1980 (Confort Moderne). La saison 2008 – 2009 a en effet permis de rassembler à leur sujet des données factuelles actualisées et, au travers d'entretiens semi-directifs, les propos de plusieurs de leurs responsables. D'autres cas en Europe ont fait l'objet d'une exploration documentaire, de façon à élargir la base des données pour l'analyse (principalement Tou Scene à Stavanger, les Halles de Schaerbeek à Bruxelles et l'ufaFabrik à Berlin). Ce premier échantillon a été complété en fin 2009 par des entretiens téléphoniques avec des responsables de quatre autres friches ou équipes artistiques françaises impliquées dans les questions évoquées (Le Lieu X / Friche RVI à Lyon ; Les Pas Perdus / Comptoir de la Victorine à Marseille ; Compagnie Black Blanc Beur à Montigny-le-Bretonneux / Ville nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines ; TNT – Manufacture de chaussures à Bordeaux). Cet ensemble qualitatif représente déjà une variété de situations et de générations de porteurs de projet. La nécessité de n'en pas rester à une approche de surface nous a également conduit à une focalisation sur l'exemple français. Comme souvent en sciences humaines, l'approfondissement sur un contexte particulier est expressément requis pour que des comparaisons avec d'autres contextes nationaux permettent progressivement une montée en généralité qui soit pertinente et crédible. La récurrence des questions constamment soulevées, même si elles se présentent dans chaque cas sous un jour singulier, conduit à considérer que l'information recueillie sur des aspects essentiels commence à être saturée (un nouveau cas n'apportera plus guère d'élément supplémentaire utile), malgré la limitation quantitative des situations observées.

L'échantillon travaillé permet donc une caractérisation plus fouillée des expériences qui, aujourd'hui, continuent à se réclamer d'une autre façon d'appréhender l'art et la culture, plus précisément le rapport à sans cesse construire entre l'art, les populations et leurs territoires de vie, la société dans son ensemble. Les difficultés restent aujourd'hui très nombreuses. Par ailleurs, les mondes artistiques et le contexte global ont fortement changé depuis les années 1970. La spécificité de ces expériences est donc à requestionner. Mais les données recueillies sont suffisamment convergentes pour permettre de dégager, au-delà de la particularité réelle de chaque histoire et cas particulier, des éléments de compréhension transversale et donc de problématisation de portée plus générale. La suite de cette étude est consacrée au développement de cette approche affinée des friches culturelles, dans notre pays. Néanmoins, elle n'oubliera pas de les resituer dans le mouvement des expériences d'abord européennes avec lesquelles elles pourraient être utilement comparées.

II - Eléments pour une histoire en trois temps

Les années pionnières et les premières évolutions

Le réinvestissement, par des projets artistiques et culturels, d'anciens lieux d'activité industrielle ou commerciale délaissés est perceptible en Europe dès les années 1970. L'initiative peut venir d'artistes en recherche d'espaces peu onéreux de travail et d'accueil. En France, l'installation de cinq troupes de théâtre à la Cartoucherie du bois de Vincennes s'étage de 1970 à 1973. Le Théâtre du Soleil (1970) et le Théâtre de l'Épée de Bois (1972) sont particulièrement représentatifs de projets artistiques intégrant une nette préoccupation politique et sociale. Elle peut provenir d'habitants et de militants se saisissant d'une opportunité pour créer un espace public de rencontre, de création artistique et de culture, ou encore d'un ensemble mélangé de ces types d'acteurs. Le projet peut échouer ou mettre

plusieurs années avant de se concrétiser par l'installation dans un bâtiment particulier. Une philosophie d'action à buts autres que lucratifs est en pratique toujours présente, comme l'indique l'utilisation systématique des supports juridiques de l'association à but non lucratif ou de la fondation. Les collectivités publiques et en particulier municipales sont également très vite impliquées, ne serait-ce que parce que beaucoup des lieux investis leur appartiennent ou deviennent leur propriété au fil du processus de redynamisation.

Une troupe de théâtre est à l'origine du Melweg d'Amsterdam (1970), centre artistique multidisciplinaire (musique, théâtre, cinéma, expositions, vidéo) situé en centre-ville dans une ancienne laiterie, qui développe en particulier des activités pour les enfants en lien avec différentes associations locales. Plusieurs organisations artistiques et culturelles proches des idées véhiculées par le mouvement de mai 1968 vont fonder le centre culturel Huset en centre-ville d'Aarhus au Danemark (1972), qui propose aux citoyens des ateliers de pratique touchant aux artisanats d'art, à l'informatique ou au multimédia et leur apporte une aide concrète pour avancer dans ces activités. Au cœur d'un quartier métissé au Nord de Bruxelles, le projet porté par divers acteurs indépendants veut faire de l'ancien marché couvert communal des Halles de Schaerbeek (1977) un espace situé au croisement de l'art et de la politique. Il décline désormais une programmation multiple en arts vivants, tout en restant attaché à développer des projets artistiques ou culturels partenariaux avec des associations ou communautés de proximité, une partie du projet restant également centré sur des activités culturelles pour les enfants et une programmation pour les jeunes publics. Depuis l'origine, les habitants d'un quartier du Nord de Barcelone s'efforcent de restaurer une ancienne usine d'asphalte et un entrepôt de machines pour en faire un espace commun et public, l'Ateneu Popular Nou Barris (1977). Des associations locales y résident, des activités artistiques et culturelles sont proposées, des projets s'organisent avec les communautés locales. L'accent est par ailleurs mis sur une gestion participative et la volonté d'inventer un outil de transformation sociale. C'est un ancien site cinématographique situé dans le Sud-Ouest de Berlin qui est réinvesti, au départ par une centaine de pacifistes et militants, pour faire de l'ufaFabrik (1979) un espace indépendant de création artistique et de culture. Participent pleinement à cette visée des projets associatifs, éducatifs, écologiques, mais aussi une gouvernance de type autogestionnaire. Dans l'évocation de cette première période, on ne saurait ignorer le cas, unique par son ampleur et emblématique par son projet, de la « commune libre » de Christiana à Copenhague (1971), vaste caserne de 34 hectares initialement réoccupée par une cinquantaine de squatters voulant créer un lieu de vie basé sur la vie communautaire et la liberté la plus grande. Au travers d'une histoire qui n'a jamais été de tout repos, cet espace abrite aujourd'hui pratiquement 1.000 habitants et tout un ensemble de collectifs et d'activités tant artisanales et industrielles, qu'artistiques et culturelles ou sanitaires et sociales. On voit la diversité des situations, mais également une certaine communauté d'approche. Le cas français cité montre déjà la particularité d'une très forte polarité sur une dimension artistique qui cherche à mieux se professionnaliser.

Ce mouvement, où se mêlent enjeux artistiques, culturels, sociaux et politiques, est initié dans les conditions économiques et culturelles des années 1970. Il se poursuit tout au long des années 1980. Au Nord-Ouest de Vienne en Autriche, le centre de culture et d'atelier WUK (1981) est situé dans une ancienne usine de fabrication de locomotives. Dans une optique d'autonomie et d'autogestion, il veut allier plusieurs préoccupations. D'un côté, il se présente comme un centre socioculturel à l'écoute des populations de proximité et accueillant des associations, de l'autre, il se voit en centre international de production et de diffusion artistiques. Le Confort Moderne (1985) au Sud-Est de Poitiers est d'abord né du besoin de la jeune génération de l'époque de disposer d'un lieu pour les musiques dérivées du rock. Il défend actuellement la création émergente en musique et en arts plastiques, tout en voulant être une interface plus directe entre artistes et publics, mais aussi dans l'aide à la production et

la diffusion dans et hors de son site. Après plus de douze ans de travail dans le Nord de Paris, l'association Confluences s'installe dans une ancienne usine de tôlerie (1987) du 11^{ème} arrondissement. Elle y poursuit et amplifie son travail d'accueil en résidence de jeunes artistes, mais également de création artistique insérant des habitants et des partenaires du quartier. Au Nord de Genève et en réaction à une réorientation de la politique municipale, l'Usine (1989) se veut être un centre culturel et social alternatif, lieu de production artistique soutenue par divers ateliers et de programmation multidisciplinaire consacrée à des créations ne se reconnaissant ni dans la logique du marché, ni dans celle des institutions culturelles de prestige.

Entre besoin pragmatique et volonté idéologique de disposer d'un outil permettant des activités non prises en compte par les institutions sociales, culturelles ou artistiques en place à cette époque, ces expériences se développent dans un contexte spécifique. La mutation radicale de nos sociétés, en particulier au travers de la reconfiguration néo-libérale et financière du capitalisme au cours des années 1980, est en marche. Mais elle n'a pas encore donné tous ses effets structurels. La double révolution, technologique et informationnelle, qui prendra véritablement son essor dans les années 1990 ne concerne encore que quelques secteurs d'activité. Le thème d'une « société civile », située entre la puissance d'Etat et les forces du marché, ne fait que commencer à apparaître dans l'espace public (Pirotte, 2007). Il se veut porteur d'intérêts collectifs plus diversifiés et – dans le meilleur des cas – plus solidaires. Dans le même temps, toute une jeune génération cherche aussi sa propre voie, l'univers des « musiques amplifiées » pouvant servir de modèle d'une expressivité tout à la fois plus individuelle et empreinte de sociabilité, plus informelle et partagée, plus encline à des engagements forts mais limités dans leur objet ou leur durée.

Une polarisation nette vers l'artistique dans le contexte français

Alors qu'un certain nombre d'expériences de la première époque perdure, une nouvelle vague apparaît durant toute la décennie 1990. De la nouvelle implantation de SFT – Système Friche Théâtre à la Friche la Belle de Mai (1992) dans l'enceinte de l'ancien site de la Seita à Marseille jusqu'à celle de Culture Commune dans la salle des pendus d'un ancien carreau de mine à Loos-en-Gohelle (1998) dans le Pas-de-Calais, de l'installation de la compagnie ALIS dans une ancienne minoterie picarde de Fère-en-Tardenois (1991) à celle de deux compagnies théâtrales dans les locaux d'une manufacture de chaussures désaffectée à Bordeaux sous le label du TNT (1998), de l'ouverture des Laboratoires d'Aubervilliers (1994) à celle de Mains d'œuvres (1999) à Saint-Ouen, les exemples français abondent. Outre que les éléments signalés de mutation de nos sociétés jouent désormais à plein, les projets et les lieux qui se mettent en place semblent toujours plus se constituer en référence à une problématique double.

On y trouve constamment une forte priorité donnée aux démarches artistiques professionnalisées et des liens renforcés avec les mondes de l'art correspondant, même s'il est aussi toujours question d'expérimentation ou d'émergence, donc de propositions souvent mal ou peu reconnues par la partie la plus institutionnalisée des milieux artistiques. Mais on y décèle également un intérêt affirmé pour une relation de plus grande proximité avec des personnes, des groupes, des organisations du territoire d'implantation. Le primat de plus en plus donné à la dimension artistique des projets va ainsi de pair avec une volonté de développer des propositions de travail en lien avec des réalités et des milieux autres que strictement artistiques.

Sous des formes à chaque fois singulières – et très directement en rapport avec les individualités porteuses du projet et la spécificité du contexte local et national considéré –, ces initiatives continuent à se développer en Europe. À côté d'expériences qui n'arriveront pas à

aboutir à des solutions un tant soit peu pérennes – qu'on pense à la diversité des squats artistiques à cette époque –, des exemples comme la Kaapelitehdas (1991) à Helsinki, le Hangar (1997) à Barcelone ou encore Les Bains Connective (1998) à Bruxelles illustrent la poursuite du phénomène.

Même si de grandes différences existent entre ces aventures, on peut néanmoins les appréhender à partir de certains traits souvent partagés ou, pour le moins, qui permettent de mieux appréhender leurs spécificités au regard des établissements artistiques plus anciens et centrés sur un rapport plus habituel de production et de diffusion d'œuvres artistiques constituées. De l'ensemble des entretiens que j'ai réalisés auprès de responsables fondateurs ou actuels de friches culturelles en France, se dégage un ensemble de propositions. Globalement, elles donnent un premier cadre de référence, même si chaque cas particulier relève d'une histoire, d'un agencement et d'un sens qui lui restent propres.

Les opportunités d'aménagement souple et remodelable des friches délaissées participent de la sorte de fascination initiale que des porteurs de projets culturels ou/et des équipes artistiques ont ressentie, face aux grands espaces disponibles et à ressaisir qu'ils découvraient. La capacité potentielle d'inscrire dans ces lieux de nouvelles formes d'activité artistique et culturelle permet, non seulement de trouver enfin un lieu où s'installer et pouvoir mieux développer des projets divers, mais aussi de participer à la revitalisation de ces espaces, comme à celle du territoire de proximité (dont l'espace urbain) dans lequel ils sont situés. À l'initiative de personnalités singulières issues de la vie associative, des milieux professionnels de l'art et de la culture, du monde politique – et parfois d'une rencontre fortuite entre ces différents types d'acteurs –, ces lieux impliquent une réhabilitation architecturale et fonctionnelle généralement importante autour de leurs nouveaux enjeux. Si ceux-ci sont d'abord artistiques et culturels, ils sont également sociaux et urbains, de par le projet d'ensemble autour duquel ces friches sont réinvesties.

Partout s'exprime une volonté des responsables des lieux de maintenir une autonomie relative de décision et de choix vis-à-vis de leurs principaux partenaires, en particulier publics. Ce désir maintenu d'indépendance – dans un contexte pourtant d'interdépendance partenariale – est un des traits qui reste revendiqué par les directions actuelles. C'est d'ailleurs une double responsabilité qui est revendiquée, vis-à-vis du projet artistique et culturel global et au titre de sa gouvernance d'ensemble. Les dirigeants fondateurs toujours présents soulignent que leur capacité initiale d'agir a été facilitée par un contexte où les règles d'aménagement et de gestion étaient moins strictes et complexes qu'aujourd'hui. Complémentairement et par comparaison avec la période pionnière des années 1970 et 1980, les contenus artistiques et culturels, tout autant que les modalités concrètes d'action et de réalisation, semblent à beaucoup plus formatés et contraints en ce début de 21^{ème} siècle. De fait, beaucoup de lieux – quand leur projet les situent clairement à la croisée de l'art, de la culture et de la société – sont aujourd'hui à un moment charnière de leur histoire. Se pose partout la question de l'adaptation des valeurs et des objectifs d'origine de ces lieux aux nouvelles conditions internes et contextuelles des pratiques artistiques et culturelles. Plus largement, la question de leur place au sein du développement de notre société dans son ensemble ne peut, elle aussi, être éludée. Pourtant, exacerbée par les formes diverses et non résolues de précarité, une vraie difficulté existe aujourd'hui dans les friches à débattre au fond de cette redéfinition sur le plan des valeurs, des modes opératoires et des actions, des formes pertinentes d'évaluation. Les initiatives qui voient le jour dans la première décennie des années 2000 montrent d'ailleurs de nouvelles inflexions à considérer, nous y reviendrons dans la prochaine section.

Un problème plus spécifique à la France concerne le lien des friches culturelles avec la tradition contestataire et critique des mouvements alternatifs, tels qu'apparus en Europe dans le dernier quart du siècle dernier. Rien de vraiment comparable en France, par exemple, avec des expériences telles que Christiana ou l'ufaFabrik. Une responsable et pionnière de ces lieux en France va pourtant plaider la volonté de faire le lien entre, d'une part la richesse d'invention et d'expérimentation des aventures artistiques, d'autre part les autres formes de la créativité sociale et les énergies diverses portées par la société civile (comme, entre autres, les milieux de la recherche scientifique). Dans la société civile, les pratiques artistiques sont celles qui ont déjà été assez loin dans la mise en place de dispositifs, d'espaces, de prototypes. L'objectif serait désormais de mettre cette force d'invention au service d'autres initiatives qui n'ont pas en soi un fondement artistique, ne serait-ce que par la capacité des friches culturelles à être des lieux où les gens se rencontrent et se parlent. Une autre responsable insiste sur le rôle de la culture comme levier d'émancipation, autant sociale et que culturelle, même si les milieux artistiques professionnels restent encore souvent réfractaires aux thèmes de l'identité et du développement socioculturel. Inscire de vrais lieux de vie pour les habitants dans les équipements artistiques reste ainsi toujours difficile. Pour une autre encore, faire vivre dans les friches des projets autres que partant de l'artistique (comme une crèche ou des activités sportives liées à la course à pied, la glisse urbaine – skate ou les arts martiaux) est central pour favoriser des appropriations diversifiées des espaces et des brassages entre populations diverses. Mais cela reste des combats à mener, d'autant que les partenariats à monter sont inusuels dans le contexte français.

Les friches culturelles se heurtent ainsi à l'histoire du développement artistique et culturel dans notre pays, où la notion de présence simultanée de champs d'activité distincts dans un même équipement reste toujours suspect de confusion des genres ou de qualité médiocre. De ce point de vue, un plus jeune responsable de projet n'a pas tort quand il souligne une distance des friches culturelles, telles qu'elles se sont développées en France, avec les formes plus mélangées et les postures plus critiques qu'on a pu trouver – et qu'on trouve parfois encore aujourd'hui – dans le mouvement par ailleurs très hétérogène des squats. Mais comme le dit un porteur de projet historique, l'idée était de trouver une voie tierce – que certains n'hésiteront pas à juger comme un simple compromis – entre, d'un côté l'entière liberté revendiquée du squat, de l'autre la trop grande rigueur pouvant conduire à un isolement sur soi du phalanstère. On retrouvera plus loin (voir grande section V) une dimension complémentaire de cette question. Dans les friches culturelles françaises, le mode de gouvernance « autogestionnaire » – là où il a pu exister – a en effet été partout remplacé par un mode de gestion « matriciel ». Celui-ci associe une horizontalité de discussion et d'échange entre les principaux acteurs impliqués dans une friche, ainsi qu'une indépendance réelle de ces acteurs – pouvant même conduire à l'autonomisation de certains d'entre eux –, à une verticalité pour l'orientation globale et le pilotage d'ensemble du lieu.

Vers la participation à un nouveau modèle de développement ?

Les friches culturelles qui se mettent en place dans la première décennie du 21^{ème} siècle sont directement confrontées au nouveau mode de développement économique et urbain qui prévaut désormais. Comme le montre très clairement la synthèse du travail effectué par seize villes européennes au sein du réseau Urbact Culture entre 2003 et 2006 (Délégation interministérielle à la ville, 2008), le rôle potentiel de la culture dans le renouvellement urbain est une question contemporaine forte. Mais elle doit se comprendre au sein d'évolutions significatives. Celle des comportements culturels de nos concitoyens – et tout particulièrement de ceux des jeunes générations (Donnat, 2009) – est flagrante. La reconfiguration mondiale de la production et de l'échange ne l'est pas moins, où les thèmes

portés par l'« économie créative » deviennent de plus en plus centraux. Pour un ensemble de raisons (symboliques, économiques, spatiales), de très nombreuses entreprises sont aujourd'hui à la recherche de sites industriels et commerciaux délaissés, que les collectivités publiques – et d'abord locales – aident à réhabiliter. Dans ce contexte, les formes de réutilisation d'anciens sites désaffectés se multiplient et leur insertion dans des stratégies et des politiques de remodelage urbain devient un enjeu actuel majeur. Transformation parfois assez lourde de bâtiments, constitution de « quartiers créatifs » et au moins insertion des bâtiments réhabilités dans une perspective urbanistique, aides à l'installation d'activités créatives de toute sorte (et pas seulement strictement artistiques), partenariats privé-associatif-public, connexions des pratiques artistiques aux enjeux et aux besoins de l'économie nouvelle... : on se trouve désormais dans une problématique largement renouvelée du rapport entre l'art et la société, mais pas vraiment dans les termes ou selon les rêves et les objectifs des premières initiatives de friches culturelles dans les années 1970.

Loin des grands schémas institutionnels d'aménagement urbain, les premières friches culturelles sont exemplaires d'une volonté de requalification sociale et spatiale « par le bas », la faiblesse des moyens disponibles tout autant que la nature du projet conduisant à des aménagements architecturaux minimaux et un impact très modeste sur le tissu urbain environnant (Gravari-Barbas, 2004). Par contre, les friches culturelles vont participer à la requalification de quartiers dont les disponibilités foncières vont – pour ceux situés en ou près du centre-ville notamment – attirer dès la fin du siècle dernier de nouvelles entreprises et de nouveaux habitants liés aux activités de production et d'échange de contenus immatériels et plus largement aux industries créatives contemporaines. L'intégration de ces quartiers à un schéma plus global d'aménagement urbain va alors accélérer ce phénomène de « gentrification » progressive de ces quartiers requalifiés, desquels les premières formes de redynamisation artistique et culturelle peuvent être pratiquement totalement chassées (Vivant, 2009). Le cas du Tacheles dans le quartier des granges à Berlin, entre 1990 et aujourd'hui (Grésillon, 2005), est exemplaire de ce véritable changement de paradigme qu'il est impératif de souligner. Cet extrême ne se retrouve pas dans l'échantillon qualitatif plus particulièrement exploré dans notre recherche. Mais Tou Scene participe clairement à la constitution d'un nouveau quartier créatif, où les facteurs de gentrification sont désormais bien présents. Tous les autres cas, à l'exception peut-être de la Friche la Belle de Mai, ne sont pas situés dans de tels quartiers métropolitains. Elles seront pourtant indirectement confrontées à ces facteurs d'évolution urbaine.

Un constat se dégage en tout cas de la diversité des situations urbaines étudiées par le réseau Urbact Culture. Pour avoir les meilleures chances de réussir un renouvellement urbain par les activités culturelles et les industries créatives, la dimension culturelle doit se trouver intégrée à trois autres dimensions, elles-mêmes articulées. Dans la dimension physique, la rénovation du patrimoine bâti doit se combiner avec le soutien à l'émergence d'une créativité urbaine déployée dans diverses composantes. Cette dimension doit également prendre en compte le renouveau des espaces publics et des paysages urbains, ou encore la planification d'espaces culturels. Autant de projets où la participation des habitants devient un enjeu bien réel. Dans la dimension sociale, il s'agit de combattre la fragmentation et la ségrégation sociales actuelles, en faisant des centres sociaux et culturels des lieux de formation permanente ou d'accompagnement et de développement de projets. Sur ce plan, l'enjeu de faire entrer en relation les communautés culturelles (et entre autres religieuses) présentes sur un même territoire est aujourd'hui majeur. Mais la production de manifestations mobilisant l'ensemble de l'agglomération urbaine est également un élément important d'identité et de sociabilité partagées. De même, il est essentiel que les pratiques culturelles des jeunes générations, très étayées sur les nouvelles technologies, soient réellement prises en compte. Dans la dimension économique enfin, le rôle des industries créatives dans la restructuration

des économies occidentales doit être reconnu et soutenu. Ici, l'environnement urbain, artistique et culturel est essentiel, pour attirer des acteurs porteurs d'innovation et pour créer un climat général favorable. Par ailleurs, la participation citoyenne et les particularités locales sont à la base de la construction ou du renforcement d'une réputation globale pour l'agglomération.

Si les différents lieux de créativité artistique sont donc aujourd'hui à appréhender comme une composante à part entière du fait urbain (Grésillon, 2008), il n'en reste pas moins que chaque friche culturelle se trouve confrontée à un contexte local spécifique, qui conditionne sans doute assez largement ses chances et modes de développement futurs, tout autant que la possibilité (ou non) de poursuivre ses façons de faire et ses objectifs initiaux. Des écarts irréductibles d'orientation et d'environnement apparaissent ainsi entre, par exemple, la Friche RVI (2002) et sa pluralité des résidents actifs, située dans le 3^{ème} arrondissement de Lyon, et la norvégienne Tou Scene (2001) à Stavanger, dans ce qui s'apparente de plus en plus à un quartier créatif en développement. Les aventures qui se structurent dans les pays de l'Est européen, telles que le Centre k@2 (2000) à Liepaja en Lettonie ou Stanica – Truc spherique à Zilina (2003) en Slovaquie, n'ont dans la pratique rien à voir avec les centres d'activités multiples tels que Docks Océane (2000) au Havre, sinon le contexte global actuel dont ils participent nécessairement. On a bien affaire à une réalité duale, quand on compare le travail artistique mené au contact de non professionnels par les plasticiens dans l'ancien comptoir d'épices et d'herboristerie du Comptoir de la Victorine (2000) dans le 3^{ème} arrondissement de Marseille et le quartier d'affaires tertiaires à visée internationale des Docks de la Joliette (2002) situé en bord de mer dans son 2^{ème} arrondissement. Dans le même temps, on peut observer partout des conditions durcies d'accès et de maintien dans les professions artistiques. Entre autres, cela tient au fait que la croissance réelle des mondes professionnalisés de l'art ne permet pourtant pas de rémunérer correctement le nombre toujours plus important de prétendants à un emploi principal dans ces domaines. Partout également, les conditions du développement économique et social subissent des mutations importantes, qui se répercutent sur une montée générale de la flexibilité et de la précarité pour un nombre croissant de nos concitoyens. Ces transformations structurelles, qui s'étaient aussi sur le bouleversement organisationnel et d'usage généré par les nouvelles technologies, aboutissent enfin à de véritables césures générationnelles en termes de pratiques artistiques et culturelles (Culture prospective, 2007).

Dans ces conditions, les friches culturelles porteuses d'initiatives artistiques privées et à buts autres que lucratifs se trouvent, comme nous l'avons déjà dit, à une croisée des chemins. La mise en synergie de plusieurs organisations autour d'enjeux et de moyens communs semblent à beaucoup une piste pour demain, mais ces formes de mutualisation restent le plus souvent encore embryonnaires. Un regroupement qui favorise la coordination des échanges et des énergies, autour de projets au moins partiellement communs et sur la base d'une unité géographique – situation à rapprocher des « clusters » de l'économie créative –, est une autre piste. Mais la très forte individualisation des artistes et de leurs pratiques ou la collaboration jamais évidente avec d'autres groupes et milieux sociaux ne facilitent pas la construction de formes de coopération étendue. Aujourd'hui, celles-ci dépassent rarement la réalisation de projets autres que localisés dans le temps, l'espace, les enjeux et les moyens déployés.

D'un autre côté, certains responsables des friches culturelles pensent que les expérimentations qui se sont développées dans leurs lieux autour d'autres rapports entre l'art, les territoires et leurs populations sont en train d'être récupérées et surtout édulcorées dans les équipements artistiques et culturels plus classiques. Par ailleurs, ceux-ci continuent à faire l'objet d'un financement prioritaire et conséquent par les pouvoirs publics. En tout cas, beaucoup de responsables de friches défendent l'idée qu'elles ont vraiment permis

l'émergence et le développement de nouvelles esthétiques, justement de par la nature atypique de ces lieux et à cause, pour les artistes, des conditions transformées de production et d'échange avec des partenaires diversifiés. Par ailleurs et depuis la fin des années 1980, de nouvelles équipes artistiques se sont constituées, de nouveaux équipements ont vu le jour, des jeunes toujours plus nombreux sont venus chercher une possibilité de professionnalisation dans les milieux artistiques et culturels. Dans ce contexte, la donne change pour les friches culturelles. Un responsable plus jeune souligne ainsi combien beaucoup d'entre elles apparaissent bien moins atypiques qu'il y a encore quinze ans. À l'inverse, ce qui peut paraître à certains comme des « ersatz », dans les équipements artistiques plus traditionnels, de ce qui se cherchait et se cherche encore dans les friches culturelles, peut aussi pour partie être appréhendé comme le signe d'une diffusion plus large de certains éléments, en effet inventés dans les friches. De ce point de vue, on assisterait à une réelle dynamique d'innovation, qui se marque toujours par l'appropriation par un plus grand nombre d'un mouvement initié d'abord par quelques-uns et dans des segments localisés de la société. Et dans ce mouvement d'expansion par adaptations successives, la dynamique initiale se trouve nécessairement transformée. La question d'un repositionnement des friches culturelles dans ce nouvel environnement se pose chaque jour de manière plus nette, en particulier pour toutes les aventures initiées à la fin des années 1980 et tout au long des années 1990.

Un autre problème parcourt le monde actuel. C'est celui de la transmission des expériences passées et plus particulièrement de la transmission intergénérationnelle, alors que bon nombre de nos repères sont en train d'être rendus caducs par l'accélération de la mutation de nos sociétés. Sous cet angle, un jeune porteur de projet s'interroge sur la sorte d'arrêt de la dynamique générale de « filiation » après 1968, alors que c'était une des formes majeures de passage entre générations des modes de représentation, des savoirs et des compétences. Sans nostalgie pour les temps d'avant, les friches culturelles sont de ce point de vue exemplaires de nouvelles générations désireuses d'inventer leur propre parcours, leur propre inscription dans le monde qu'ils vivent au présent, leur propre relation aux mondes d'hier. Les friches illustrent sans doute également la recherche à tâtons de nouveaux modes de transmission, plus par flux, frottements, confrontations entre pairs de même âge ou expériences portées par des générations distinctes. Autant de formes qui réexplorent le potentiel de médiations plus directes et moins hiérarchisantes entre acteurs de différents âges et de différents mondes, même si cela s'opère aussi paradoxalement par le canal des nouveaux médias désormais plus interactifs. Dans le nécessaire repositionnement des friches que nous évoquons, cette dimension des nouveaux modes de transmission pourrait bien être un des éléments structurants.

III - Des lieux anciens revitalisés autour d'un autre rapport entre art et société

Les friches culturelles apparues au cours des années 1990 en France sont donc, de fait, situées entre deux époques. Elles permettent de mieux appréhender toute une série d'aspects et de questions, au moment où beaucoup de cartes sont en train de se redistribuer dans nos sociétés.

Tous les exemples signalés indiquent qu'on a affaire à des lieux ayant eu une activité industrielle ou commerciale passée, la plupart entrés en déshérence suite à la mutation socio-économique de nos sociétés qui se développe nettement dès le milieu des années 1970. De ce point de vue, ces bâtiments sont porteurs d'une réelle valeur symbolique, due à leur activité et leur inscription urbaine antérieures. Leur architecture en porte encore, plus ou moins, les

traces. Mais leur valeur patrimoniale est extrêmement diverse. Entre les traces architecturales qui persistent de l'activité ferroviaire de l'Atelier 231 ou de l'activité minière de la Base 11/19 de Culture Commune et la quasi absence de ces traces dans le cas du TNT ou de Mains d'œuvres, tout un gradient de situations est ainsi à considérer.

Ce qui frappe d'abord aujourd'hui, quand on y circule, c'est l'inscription d'activités contemporaines dans des lieux dont la mémoire passée s'estompe quand même très nettement avec les années. Ceci dit et à quelques rares exceptions, on se trouve encore dans des espaces et des bâtiments dont, faute d'abord de vraies capacités d'investissement financier, l'aménagement reste minimal, au vu de leurs nouvelles fonctions, mais aussi en termes de viabilité ordinaire (isolation thermique et chauffage notamment). Par ailleurs, la volonté des équipes permanentes reste entière d'assurer par elles-mêmes l'essentiel de la maîtrise d'ouvrage des modifications de leur site, en y intégrant leur connaissance fine de ses usages. C'est la base de leur revendication d'intégrer dans les projets de réhabilitation une « maîtrise d'usage » reconnue. Au-delà des prises de position initiales sur la nécessaire flexibilité d'emploi des espaces disponibles, une tendance à la stabilisation de cette affectation au fil du temps est partout perceptible. La spécialisation des espaces de travail et d'accueil est tangible, même si des modulations restent possibles et est maintenue une relative variété d'usages de certains espaces. Après plus de dix à vingt ans d'existence, les deux thèmes aujourd'hui souvent mis en avant et associés sont ceux de la permanence et de la mutualisation des moyens, qui ne font pas partie de la problématique originelle des lieux. C'est donc bien la question de la pérennisation qui est désormais première. Voilà une différence nette avec le thème historique de l'éphémère, même si la réinitialisation permanente de nouveaux projets élémentaires demeure centrale dans l'orientation générale et le fonctionnement actuels des lieux. Leur accessibilité physique, en termes de transport en commun ou de proximité directe avec les centres d'activité du territoire (dont les centre-villes), est variable. Beaucoup de lieux situés dans des tissus urbains se trouvent en effet excentrés par rapport aux grands axes de circulation. Leur accessibilité symbolique dépend alors très largement de la nature, de l'intensité, de la diversité et de la pérennité des réseaux de sociabilité que chaque lieu a su construire et développer, avec le temps et au travers de ses projets vecteurs de partenariat.

Un autre élément apparaît immédiatement. La démarche générale constamment affirmée de ces lieux est l'accueil et le soutien de la création artistique. Les critères de sélection des projets varient selon les cas. Ils peuvent pourtant se décliner autour de thèmes associés tels que leur intérêt artistique, leur pertinence culturelle, leur impact public potentiel et leur niveau estimé de viabilité financière. Le critère de professionnalité (débutante ou accomplie) est très prégnant. Des projets portés par des amateurs peuvent être accueillis dans les lieux, mais le plus souvent dans la visée de les confronter à un environnement d'exigence artistique plus forte et plus professionnelle. Une large partie de la déclinaison concrète du projet global relève ainsi de la coopération entre l'équipe dirigeant le lieu d'une part, des artistes, des équipes artistiques et des producteurs culturels particuliers d'autre part (ces deux derniers ensembles pouvant se recouvrir pour partie). La responsabilité de l'équipe directement en charge de chaque lieu et de la réalisation de son projet global porte alors plus particulièrement sur un ensemble de préoccupations spécifiées : l'amélioration des capacités physiques d'accueil (dont bâtiment, espaces et équipements en état de marche) ; les choix d'accueil en résidence d'artistes et d'aide à la production initiale (ou à la co-production) d'œuvres ou de projets ; les choix de programmation et de diffusion d'œuvres réalisées (arts vivants, expositions...) ; la mise en place et la pérennisation d'une diversité intensive et extensive de formes d'action culturelle (en particulier en direction de quartiers ou de populations moins en contact avec les processus artistiques) ; la mise en place d'événements artistiques et culturels pouvant avoir un fort rayonnement local ou plus étendu ; le développement d'échanges internationaux venant irriguer à sa façon le local.

On a donc affaire à des lieux initialement organisés autour d'une triple visée : artistique d'abord ; culturelle ensuite, par élargissement des partenariats et des publics touchés ; citoyenne et sociale enfin, dans l'espoir qu'émerge des pratiques de production et d'échange une autre forme de conscience politique de soi, des autres et du monde. La visée artistique va fortement valoriser la créativité et l'expérimentation s'appuyant sur des professionnels des mondes de l'art. L'objectif est d'étendre le plus possible cette dimension proprement artistique, mais aussi de la mettre en résonance avec d'autres aspects du développement personnel et collectif. La visée culturelle, quant à elle, postule le plus souvent une compatibilité productive, une « fertilisation croisée », entre la culture spécifique des mondes professionnalisés de l'art et celles d'autres mondes sociaux, dont ceux de l'éducation et de la formation, des loisirs, de l'action sociale ou encore de la recherche. Les démarches proposées veulent aussi explorer des voies de fertilisation productive avec des activités ou des entreprises du secteur marchand, en particulier en réinventant des formes actives de mécénat et de partenariat. Ces démarches revendiquent également une dimension économique et plaident pour un mode de fonctionnement spécifique, où même les échanges commerciaux peuvent avoir des buts autres que lucratifs. Dans la visée citoyenne et sociale enfin, on discerne la volonté explicite d'aider chacun à s'appropriier ou à se réapproprier sa vie présente et future, à s'émanciper. Cette volonté d'émancipation doit pouvoir se décliner à partir des intérêts et motivations propres de chacun et dans le cadre d'un échange constant avec les autres. C'est aussi toute la thématique d'une interculturalité ouverte et dynamique qui est perceptible. Elle forme comme une toile de fond des parti pris idéologiques fondateurs des friches culturelles dont nous nous occupons ici.

La problématisation des friches culturelles que dégage l'analyse comparée des données recueillies permet d'affiner le regard différentiel qu'on peut porter sur chacun de ces espaces de projets. Elle peut servir à mieux préciser la particularité de telle ou telle expérience. L'Atelier 231 apparaît ainsi fortement structuré autour d'une visée artistique. Mais par nature disciplinaire (les arts de la rue), cette friche intègre nécessairement une visée culturelle. Par contre, la dimension citoyenne est moins explicitement présente, si ce n'est au plan des discours de principe ou par des actions connexes à une grande manifestation comme le festival Viva Cité. L'organisation de débats autour, par exemple, du thème du PID (Produit intérieur doux) et de la question des nouveaux indicateurs de richesse marque un engagement plus direct de Mains d'œuvres dans cette troisième visée.

La nature et la complexité des objectifs rendent délicate l'évaluation des actions réalisées et des résultats obtenus. Si chaque action fait l'objet d'un suivi – diversement formalisé selon les lieux et les projets –, de nombreux responsables pointent la difficulté d'aller au-delà d'une appréciation parcellaire et subjective des processus engagés. Si les rapports d'activité – d'ailleurs demandés par leurs différents partenaires – sont généralement documentés, il n'est pas si facile d'exprimer en quoi les projets sont qualitativement importants. Cela tient bien sûr à la spécificité même des projets artistiques et culturels, qui comportent intrinsèquement une large part d'inconnu et d'incertitude, dans leur conception, dans leur mise en œuvre et jusqu'à leur appropriation par les publics qui s'y trouvent impliqués. Quels indicateurs adopter pour les dispositifs d'action culturelle, qui évitent les étiquetages préalables, et pour quelle intelligence sociale ? Chaque projet étant fait d'imbrications multiples, comment le donner synthétiquement à voir et sous quelles entrées (selon les disciplines artistiques, les territoires impliqués, les groupes sociaux touchés...) ? Certains processus, tels que l'action culturelle ou les créations partagées entre artistes et populations, exigent du temps et agissent souvent sur peu de personnes à la fois. Leur nombre et leur moindre visibilité renforcent encore les obstacles en vue de les rendre plus tangibles et

lisibles pour des tiers extérieurs. Si, dans les friches, l'absence structurelle et chronique de temps pour se poser et pouvoir réfléchir sur ces questions est réelle, certains responsables n'hésitent pas à pointer que la question de l'évaluation ne fait pas non plus nécessairement partie de la culture des chargés de secteurs d'activité, ni de celle des intervenants artistiques. Sur ce sujet, on en est encore très souvent, pour chaque lieu, à des pratiques d'autant plus hétérogènes que les activités menées sont de fait très diverses, avec une vraie difficulté à rassembler et synthétiser l'ensemble. D'autant que, par ailleurs, chaque partenaire a tendance à demander des retours, selon ses propres enjeux, sur l'effectuation des actions qu'il a soutenues. Ce problème est structurel et s'amplifie encore dans les friches où la visée artistique se diversifie et s'ouvre à une approche plus large de la culture et à une pluralité de populations touchées.

Le primat de la présence artistique

Repartons de la volonté de revitalisation des lieux et de leur environnement proche, qui s'exprime d'abord par la présence permanente d'activités artistiques ou par la force propre de la création artistique et en particulier de ses formes émergentes. Les résidences d'artistes ou d'équipes artistiques sur des durées longues (association sur plusieurs années) ou plus courtes (un an au plus) apparaissent partout comme l'outil privilégié de cette permanence artistique. En ce sens, les friches culturelles ont montré la voie à ce qui devient aujourd'hui un enjeu central des établissements artistiques plus anciens et institués. Dans l'idéal, les artistes et équipes artistiques résidents conçoivent et réalisent des processus et des œuvres, en lien avec le projet général du lieu qui les accueillent. Dans les faits, ils gardent chacun une très grande marge de liberté et d'initiative. Une variante importante est à signaler, quand la friche est sous la responsabilité directe d'une ou deux équipes artistiques et constitue d'abord pour elles un lieu d'implantation et de travail. Dans ce cas, il n'y a pas nécessairement une politique formalisée de résidences pour d'autres équipes artistiques. S'il y en a néanmoins, elles sont plutôt le résultat de rencontres et d'opportunités interpersonnelles, la matérialisation d'une envie d'apport réciproque et d'échange entre les équipes de la friche et d'autres artistes accueillis temporairement. C'est le cas, par exemple, des associations l'Art de Vivre (théâtre et musique) et Les Pas Perdus (arts plastiques et musique) dans l'espace du Comptoir de la Victorine qu'elles occupent et partagent de façon permanente.

Dans le cas où une équipe spécifique (et pas seulement artistique) a en charge la permanence et la gestion générale du lieu, son apport propre ou celui des principaux producteurs qui lui sont associés réside dans l'accompagnement des artistes en résidence. C'est le cas le plus fréquent dans les cas étudiés. Les moyens mis à disposition et les modes d'accompagnement sont très variables. Outre la faiblesse récurrente des moyens disponibles, ils tiennent également à la nature du projet et la durée de présence des artistes invités. On observe surtout des capacités d'accompagnement pour la phase de conception et pour celle de première réalisation et présentation publique de projets de création artistique. Cet accompagnement se concrétise principalement sous forme de mises à disposition d'espaces, de matériels, de compétences techniques et parfois administratives, de mise en relations avec des partenaires ou des réseaux. Par contre, un suivi pour les phases de développement ou d'exploitation, hors du site et du temps initial de production, est peu apparent, voire absent. Le journal d'information de Culture Commune se fait malgré tout un point d'honneur à signaler, dans chacune de ces parutions, les tournées en cours des spectacles qu'elle a coproduits. On note également dans les friches l'accueil d'un nombre important de projets artistiques portés par des jeunes artistes, amateurs ou débutants et en recherche d'insertion professionnelle. Au premier chef, ces artistes cherchent des moyens pour réaliser leurs propres cycles de production - diffusion d'œuvres ou de processus artistiques. Ils sont donc

pratiquement toujours en demande d'accompagnement, en particulier sur les aspects non strictement artistiques et pourtant nécessaires pour la réalisation de leurs projets (recherche de partenaires, environnement institutionnel et réglementaire, administration et gestion...). Dans une optique d'enrichissement intergénérationnel, mais aussi de variété des résidences, l'accueil d'artistes professionnels confirmés est également pratiqué, en particulier pour les projets à forte dimension d'interaction culturelle avec des populations ou des territoires.

Le contexte français montre un accueil bien plus mesuré de projets non directement porteurs d'enjeux artistiques. Cette restriction tient à une difficulté fonctionnelle (limites des disponibilités et des compétences) pour réaliser de tels accueils, dont les modalités pratiques de mise en œuvre diffèrent très souvent de celles des projets artistiques. Elle tient également, dans notre pays, à la moindre capacité idéologique et organisationnelle à faire vivre dans un même lieu des activités relevant de logiques culturelles distinctes. Au bout du compte, chaque friche est caractérisée par la combinatoire singulière qu'elle opère entre au moins quatre grands types d'accueil : l'accueil et l'accompagnement de projets de jeunes artistes, en particulier du point de vue de leur professionnalisation et de leur rencontre avec d'autres univers culturels ; l'accueil de projets artistiques et culturels portés par des artistes ou des équipes confirmés ; l'accueil de projets artistiques ou culturels portés par des amateurs, dont des jeunes sans objectif premier de professionnalisation dans les mondes artistiques ; l'accueil et l'aide à des projets à visée d'abord sociale ou citoyenne, souvent portés par des associations à caractère militant.

Une volonté d'inscription territoriale

Au plan des principes, les démarches initiées ou accueillies au sein des friches culturelles visent à une plus grande présence artistique sur un territoire et donc, directement ou indirectement, à une interaction intensifiée avec la vie de ce territoire. Cet objectif implique la réalisation de projets multiples, en termes de dispositifs et de disciplines artistiques, mais aussi en termes de durée plus ou moins longue d'action. Il en découle une primauté accordée à la qualité de la relation artistique, plus qu'à l'œuvre en soi, dans une dynamique d'appropriation mutuelle des apports des artistes et des populations du territoire où se déroule le projet. Les démarches qui s'engagent résolument dans cette direction cherchent donc à réinventer des formes d'action culturelle fondées sur la parole des artistes et leur socialisation au contact d'un territoire, porteur de cultures diverses vécues par les populations. Le thème de l'exploration de rapports nouveaux entre des populations, des langages artistiques et des réalités territoriales est récurrent. Une tension constante apparaît alors entre temps long du développement et de l'appropriation par les partenaires des démarches proposées et temps court le plus souvent imposé par l'économie concrète des projets particuliers. Le manque de moyens, en particulier financiers, pour mener à terme de telles démarches contraint tout particulièrement les indispensables temps de mise en relation et d'échange, qui n'ont par ailleurs pas une immédiate visibilité artistique ou publique.

L'impact sur l'environnement (dont urbain) des lieux s'appréhende ainsi d'abord en termes de capacités des démarches à multiplier, densifier, dynamiser des espaces et des réseaux de sociabilité, à participer également à l'attractivité symbolique et sociale du territoire d'implantation (dont le quartier). Pour une grande part, elles reposent en effet sur les relations de partenariat actif qu'elles savent ou peuvent développer avec leur environnement proche, dont les équipes et équipements de proximité qui y sont présents. Une dynamique s'ensuit de liens diversifiés avec des environnements tant proximaux que plus lointains. Grâce aux artistes en résidence, un travail s'opère avec les populations du territoire d'implantation, très souvent par l'intermédiaire d'organisations locales (artistiques, mais aussi et surtout éducatives, sociales, culturelles...). On se trouve dans un travail qui se développe autour

d'enjeux hétérogènes, même si la dimension artistique y est toujours fortement affirmée. Ces processus inventent ainsi un rapport culturel concret avec le territoire considéré, même si les thématiques abordées n'y sont pas directement apparentes ou demandées. C'est en ce sens qu'on peut parler d'une volonté des lieux d'être des laboratoires de nouvelles pratiques et de nouveaux usages, d'abord de l'art et plus largement de la culture.

Dans ce cadre, des effets de synergie et de complémentarité, mais aussi de différenciation et de distinction apparaissent entre les friches culturelles et les autres lieux ou équipements artistiques et culturels du territoire d'implantation. Aujourd'hui, il peut y avoir des concurrences potentielles entre ces divers établissements, en particulier vis-à-vis de projets impliquant des populations spécifiques (les scolaires, par exemple). Reste que les lieux plus établis ont la plupart du temps reçu des pouvoirs publics des missions d'abord de diffusion d'œuvres artistiques abouties et de démocratisation de l'accès d'un plus grand nombre à ces œuvres. Ces missions incluent la mise en œuvre de processus de sensibilisation et d'action culturelle à constamment réinventés. Il y a donc recouvrement partiel ou plus étendu, selon les cas locaux, avec les friches culturelles. La présence accrue d'équipements culturels, que ce soit sur un territoire (le bassin minier du Pas-de-Calais pour Culture Commune) ou par suite de la densité urbaine (la ville de Bordeaux pour le TNT, par exemple), ne pourra qu'amplifier ce phénomène et encore plus dans une période de concurrence accrue pour l'accès aux financements culturels. On avancera ici l'hypothèse que ce qui a démarqué – et pourrait encore démarquer dans le futur – les deux types d'établissement, c'est la plus grande propension des friches culturelles à s'extraire des cadres ordinaires de la démocratisation de la culture (médiation pour l'accès aux œuvres déjà reconnues ou cherchant à l'être), pour s'aventurer sur des modalités non encore stabilisées ou expérimentées de rencontre entre l'art et la société, au travers de la diversité de ses acteurs et territoires possibles.

De ce point de vue, plusieurs responsables de friches tendent à valoriser pour elle-même la participation à des projets artistiques et culturels de personnes sollicitées dans leur propre cadre de vie. Pour ces lieux, au moins quatre types de publics sont finalement à considérer, sans vouloir à tout prix forcer des porosités entre les uns et les autres : les personnes ne fréquentant pas assidûment les établissements artistiques, mais a priori non hostiles à être partie prenante d'un projet artistique et culturel, dans la mesure où celui-ci tient compte de leur propre réalité et mode de vie ; les personnes intégrant les sorties culturelles proposées par les équipements (spectacles, expositions, manifestations...) dans leur propre parcours de construction identitaire ; les amateurs désirant pratiquer une activité artistique ou culturelle, parfois même de façon intensive, mais sans en faire un enjeu de professionnalisation pour eux-mêmes ; les artistes débutants ou non, pour lesquels les friches sont un espace appréciable dans leur parcours d'activité et de reconnaissance professionnelles. L'hétérogénéité des motivations et des attentes de ces quatre catégories souligne bien la difficulté à les prendre en compte de façon cohérente et articulée dans un même établissement.

Une autre caractéristique, que les friches culturelles partagent de plus en plus avec les autres équipements artistiques et culturels, réside dans le fait qu'elles sont simultanément implantées sur un territoire donné et ouvertes aux échanges avec d'autres équipes ou lieux – y compris dans d'autres contextes nationaux – menant des démarches comparables. Tous les lieux cherchent à développer ce type de relations, en France et à l'étranger. Une incidence non négligeable et souvent soulignée par les responsables de friches est de pouvoir améliorer l'appréhension (par comparaison) des problématiques en jeu, des modes de fonctionnement, des solutions contextualisées mises en œuvre. Un travail d'échange et de co-production avec des artistes, des équipes artistiques, des producteurs ou organisations culturels étrangers (dont

européens, mais pas seulement) continue ainsi à se développer. Principalement, il se constitue selon des processus d'interrelation, d'interconnaissance et d'affinité entre des personnes. À ce niveau, les dynamiques de réseaux interpersonnels ou les échanges interpersonnels au sein de réseaux d'organisations sont donc déterminants. Pour les friches culturelles, des réseaux tels que Trans Europe Halles (1983) ou Banlieues d'Europe (1990) sont exemplaires de cette dimension. Ici à nouveau, on aboutit à la conséquence d'une très grande diversité de relations avec des réseaux, régionaux, nationaux ou internationaux, institutionnels ou plus informels, relevant de partenaires publics autant que civils.

Peut-être plus encore que les établissements habituels, les friches culturelles jouent de cette dialectique du local et du non local pour véritablement faire réseau, selon l'avis même de plusieurs responsables. En se considérant comme un ensemble d'enjeux et de pratiques partageables, en tissant entre elles des liens de connivence et de solidarité, c'est également une visibilité collective – nationale et transfrontalière – qui se construit et qui peut faire retour sur le local. L'enjeu d'une meilleure compréhension et acceptation par les instances et organisations locales de ce qui se trouve profondément impliqué dans les friches culturelles est décisif, pour ces aventures d'initiative privée qui revendiquent pourtant de contribuer à l'intérêt collectif. Dans une autre acception et comme le dit une responsable d'équipe artistique en charge d'une friche, le proche est une force qui permet d'organiser une permanence et des rapports avec les non professionnels, d'être dans un lieu de vie et d'exister dans le quotidien d'un quartier. Le lointain, quant à lui, permet la confrontation avec des altérités, des formes culturelles et d'expression qui peuvent être très éloignées de ce qu'on trouve dans le proche où l'on est implanté, de renouer aussi parfois avec des appréhensions du rapport entre l'art et la société moins formalisées et professionnalisées que dans nos pays européens.

Une confrontation permanente aux questions de l'interculturalité

Dans les faits, la volonté d'une ouverture sur le territoire d'implantation et de travail avec la pluralité des populations de proximité n'est pas nécessairement partagée d'emblée ou revendiquée par tous les artistes invités, ponctuellement ou en résidence plus longue. Pour partie, ceux-ci peuvent percevoir comme une contrainte la diversité de formes d'action culturelles (stages, ateliers, événements en lien avec la socialité locale...) souhaitée par l'équipe permanente du lieu. Cette demande se heurte de toute façon sans cesse à un manque de moyens ponctuels ou pérennes pour faciliter et développer cette ouverture des projets artistiques vers d'autres réalités sociales. En tout cas, plusieurs responsables de friches culturelles signalent la crainte de nombreux artistes d'une dilution de leur enjeu artistique dans une dimension culturelle plus ouverte et territorialisée. Travailler sur ou avec le quartier ? L'un énonce que les friches culturelles ont su remettre les artistes au travail – social et politique s'entend –, tout en reconnaissant dans les faits les fortes réticences ou résistances de beaucoup envers ces « nouveaux territoires de l'art ». Un autre évoque une tendance au repli sur soi de bon nombre d'artistes, mais aussi leurs peurs et leurs difficultés à se situer dans une réalité aux enjeux plus ouverts et aux modalités plus hétérogènes. Certains artistes en résidence oublient d'ailleurs, dès qu'une première notoriété se dessine, la dimension d'action culturelle de leur projet initial, voire même de dire merci pour l'opportunité de résidence qui leur a été offerte. Un dernier confie que tous les producteurs ou artistes associés à la friche n'ont pas nécessairement la préoccupation des populations qui l'entourent. On aurait donc tort de trop idéaliser cette question, même s'il s'agit bien là d'un marqueur central pour les friches culturelles. Preuve en est que de nombreux artistes s'impliquent néanmoins réellement dans ces processus ou les situent au cœur même de leur projet artistique. De toutes

les façons, l'enjeu d'un rapport interactif entre producteurs culturels et artistes d'une part, populations dans leurs territoires de vie de l'autre est constamment à retisser.

D'un point de vue structurel, les démarches qui se construisent dans une relation avec des populations de proximité se trouvent immédiatement en contact avec la pluralité des cultures (ensemble de valeurs, de modes de représentation, de comportements et de modes d'action) de ces personnes et des organisations partenaires. Des différences très perceptibles sont à prendre en compte entre les modes d'expression et de créativité, les temporalités, les modes d'organisation, d'une part des artistes à visée professionnelle, d'autre part des organisations ou des populations partenaires. Chaque projet artistique proposé par les artistes et les friches est ainsi confronté à une dynamique spécifique d'interculturalité, dont l'explicitation, la problématisation et la prise en charge concrète sont très variables selon les cas. Le droit d'expression et de créativité propres des artistes est confronté à ce même droit potentiel pour chaque personne, le projet initié par l'artiste pouvant même devenir dans certains cas un catalyseur de ce droit. À ceci, il convient d'ajouter que nous sommes dans une période où les identités héritées, tant individuelles que collectives, se trouvent fortement questionnées et profondément reconfigurées. S'ils ont toujours été au cœur des dynamiques qui concernent le développement et l'ouverture des identités, les processus artistiques contemporains sont ainsi confrontés à une situation historique inédite, dans laquelle la place de ceux qui se veulent artistes est elle aussi fortement en mouvement.

Pour chaque projet élémentaire, la définition d'une thématique et d'un mode opératoire transversaux, qui puissent permettre la coopération et l'échange entre les différentes cultures en présence, est un enjeu essentiel. Il n'est ni simple, ni facile, ni évident d'arriver à la concrétiser dans une proposition où chaque partenaire trouve son compte. À ce niveau, tout processus artistique satisfaisant pour les différents acteurs qui s'y investissent apparaît comme un projet métissé, dans lequel la dimension artistique joue un rôle fondamental de liant et d'ouverture – même limitée et partielle – vers d'autres horizons que ceux portés initialement par chaque acteur concerné. La complexité de ce type de dynamique est sans doute une des raisons pour lesquelles la transmission explicite des savoir-faire qu'il implique, entre artistes ayant déjà une longue expérience en ce domaine et jeunes artistes qui débudent, reste délicate et peu apparente.

En France, le thème de la diversité culturelle commence juste à être un peu plus amplement évoqué et débattu. C'est un autre frein, ne serait-ce qu'à une programmation d'événements artistiques véritablement pluriculturels. Les friches françaises ne sont pas toutes si en avance de ce point de vue, même si le jeu des rencontres modifie peu à peu la donne. De par leur histoire ou leur implantation géographique, certains lieux sont par contre très actifs dans ce domaine. En phase avec son appartenance à l'agglomération marseillaise, historiquement ouverte à l'influence d'autres continents, la Friche la Belle de Mai a ainsi toujours fait des échanges internationaux un des axes forts de son projet de développement. Un responsable d'un autre lieu pointe aussi que cette ouverture se fait encore beaucoup à partir de l'hybridation des esthétiques européennes par des éléments en provenance d'autres univers culturels. Sur un autre plan, la réalité multiculturelle de nos territoires fait qu'une écoute plus attentive est perceptible du côté des collectivités territoriales. Mais ici encore, on peut constater que peu de dispositifs concrets (organisation des services, modalités des aides) ont vraiment changé, en particulier à l'échelon communal et intercommunal où ces questions se jouent pourtant chaque jour très concrètement. Plus largement, une responsable souligne combien la culture dans son ensemble a encore très peu de place dans les projets de territoire, dont les diverses collectivités locales sont pourtant de plus en plus obligées de se doter.

Quoi qu'il en soit, les démarches dont il est question ici montrent qu'une participation des populations aux propositions d'action artistique et culturelle n'implique pas nécessairement la transformation de ces personnes en publics d'œuvres artistiques professionnelles. Souvent même, ce n'est pas un objectif direct ou indirect souhaitable, tant l'écart reste très grand entre les mondes professionnalisés de l'art et les univers culturels des personnes impliquées dans une action artistique particulière. La fréquentation par des populations d'œuvres artistiques apparaît ainsi d'abord en lien avec des sociabilités qui leur sont déjà familières (dont les événements festifs locaux). Une fidélisation sur des enjeux essentiellement artistiques de publics non familiarisés à l'art, tel qu'appréhendé par des professionnels, reste très difficile. Quand on observe les publics réguliers, ils restent pour une bonne part spécialisés sur un type de proposition ou de discipline artistique, même s'il y a également une autre part plus éclectique et nomade. Sur ce plan, les friches culturelles sont confrontées aux mêmes réalités que les établissements artistiques plus institués. La différence réside alors plutôt dans l'intensité de la prise en compte de ces questions et de la transformation de l'offre et des processus artistiques qu'elles induisent.

On peut également noter que la connaissance par les lieux de leurs différents publics reste largement intuitive, très diverse aussi selon les projets menés, très peu étayée sur des bilans ou des évaluations affinés, par ailleurs malaisés à mettre en place. Plus largement, on retrouve ici une difficulté qui n'est pas propre aux friches culturelles pour concevoir et mettre en œuvre des outils d'évaluation (de quoi, pour qui, comment ?) de démarches d'abord qualitatives et relationnelles. La nature plus complexe et la diversité des démarches initiées au sein des friches culturelles renforcent cette difficulté. On signalera enfin un rapport des lieux à leur environnement immédiat (voisinage direct et quartier d'implantation) qui peut être source de conflits d'usage, en particulier au titre de l'espace public commun ou/et des interférences d'activité et de temporalité entre les usagers de la friche culturelle et les habitants vivant dans son voisinage. Pour toutes les raisons qu'on vient d'évoquer, la construction d'un rapport réellement interactif et pacifié au voisinage direct et plus largement au quartier d'implantation peut être parfois long et semé d'embûches successives.

Au bout du compte, les friches culturelles interrogent et doivent aussi elles-mêmes s'interroger sur la place réelle des habitants dans leurs projets globaux et plus finement dans les différents projets artistiques et culturels qu'elles entreprennent ou soutiennent. La présence d'artistes dans ces lieux territorialisés est une condition nécessaire, elle n'est en aucun cas suffisante pour aboutir à un travail approfondi avec les territoires et leurs habitants. Pour le moins, plusieurs responsables convergent sur ce que l'on pourrait appeler des conditions initiales indispensables pour favoriser la rencontre entre artistes professionnels et autres acteurs sociaux, porteurs d'autres parcours d'existence et inscrits dans leur propres espaces de vie. L'une insiste sur le fait que, pour l'artiste ou l'équipe impliqué, ce désir de rencontre et les modalités concrètes qui lui sont associées doivent constituer une préoccupation principale et non un domaine d'activité complémentaire, mais qui resterait annexe. D'autres soulignent l'importance de prendre le temps d'une première rencontre et de considérer les personnes auxquelles s'adresse l'artiste pour elles-mêmes et non comme acteurs ou praticiens artistiques potentiels. Si les projets artistiques et culturels sont toujours, pour une très large partie, initiés par des professionnels de l'art et de la culture, il est donc bien question de tendre d'entrée de jeu vers une relation plus symétrique entre ces professionnels et les autres acteurs sollicités. Pour diminuer la survalorisation toujours prégnante de l'œuvre artistique ou de l'artiste, il s'agit de trouver les voies par lesquelles on peut faire participer les non artistes au processus même qui s'initie. Dans ce cadre, il est à nouveau plaidé pour donner un maximum d'autonomie à ces processus et pour ne surtout pas se fixer pour objectif de faire des non artistes des futurs spectateurs (exceptionnels ou réguliers).

Une autre responsable donne ce qui pourrait être une perspective synthétique, quand elle insiste sur le fait, pour les artistes, d'aborder les personnes pour leurs propres capacités de sensibilité, d'imaginaire, de création. Puisqu'il s'agit d'être dans l'ordre de l'artistique, il convient surtout de susciter la capacité de transformation que tout être a en lui – qui déborde largement des seuls milieux artistiques – et de la développer dans une complicité avec celle que les artistes portent également en eux (une de leurs vocations est d'ailleurs d'aller toujours vers de l'inconnu ou du non encore connu). Mais pour que ceci advienne, il faut enfin, selon un autre, que la mise en relation s'opère sur un terrain le plus « neutre » possible, un espace et un temps où chacune des autonomies en jeu puisse s'exprimer avec ses mots et ses modes, avec ses désirs et ses réticences. Quand le projet est à l'initiative d'artistes (ce qui aujourd'hui reste le cas largement le plus fréquent), trouver un terrain qui soit hors des lieux relevant des conventions de l'art devient une condition majeure. La situation la plus favorable consiste alors à ce que la rencontre des personnes non artistes et des artistes se fasse sur le terrain d'une pratique, d'un projet pratique ou d'un problème concret à solutionner de manière créative. Le postulat est donc bien de mettre simultanément en mouvement la capacité poétique (capacité de faire) de chacun et la sollicitation de sa propre capacité créative pour qu'advienne un acte poétique, troisième capacité qui se révèle et est également potentiellement présente partout, au quotidien et dans toutes les personnes. Dans ces situations, l'artiste garde sa spécificité d'approche, mais revêt en même temps le rôle de facilitateur de cette liberté d'expression et d'émancipation des personnes.

Une fois la rencontre engagée, les difficultés majeures renvoient au fait que chaque personne travaille pour des raisons qui lui sont propres et donc s'approprie à sa manière le processus en cours. Si les moments de réalisation collective et concrète sont un réel support pour permettre une « harmonie esthétique » qui fasse tenir ensemble la diversité des modes d'approche, cette harmonie est à inlassablement construire, en particulier dans les moments où l'impératif de la production collective s'impose moins. Pour les personnes non familières avec les dynamiques artistiques, la recherche d'activités pratiques intermédiaires ou complémentaires est souvent le meilleur moyen d'éviter des phases de conceptualisation ou de discussion par trop abstraites et pouvant être trop inhibantes. C'est au moins les repères vers lesquels convergent les expériences de porteurs de projets ou d'artistes qui se sont exprimés à ce sujet dans nos entretiens et qui se sont réellement confrontés à cette dimension essentielle dans l'histoire passée et actuelle des friches culturelles. Il n'est donc pas surprenant de croiser ici les expériences de groupes artistiques tels que Les Pas Perdus ou de compagnies comme Black Blanc Beur ou Hendrik Van Der Zee (HVDZ, compagnie artistique associée à Culture Commune).

IV - Une économie d'interdépendance multiple

L'économie des friches culturelles est plurielle et se construit de façon très perceptible sur une combinaison de trois types de ressources : des apports bénévoles et d'autoproduction non rémunérés (économie de réciprocité), variables mais substantiels tout au long des projets développés ; des subventions (publiques ou privées), sans lesquelles de nombreux projets particuliers ne pourraient exister, ni le projet global perdurer (économie redistributive) ; des recettes propres issues de la vente de prestations diverses (économie marchande), qui ne représentent généralement qu'une part minoritaire, mais pouvant aller parfois jusqu'à presque la moitié, des flux financiers comptabilisés. L'économie générale des lieux se caractérise donc par l'importance des dimensions redistributive et réciprocaire, sa dimension marchande relevant par ailleurs de finalités autres que purement lucratives.

La farouche volonté d'autonomie des friches culturelles, en termes tant de projet que de gouvernance, se conjugue alors dans les faits et pour leurs responsables par l'élaboration constante d'une stratégie en vue de trouver et de prolonger des partenariats fiables. Dans la mesure où les institutions artistiques françaises restent peu ouvertes à l'accueil de processus encore perçus comme marginaux ou ne relevant pas assez des dimensions emblématiques de l'artistique, beaucoup de responsables perçoivent leurs friches culturelles comme « entretenues à la marge ». Ils continuent à demander un engagement plus marqué des pouvoirs publics pour une meilleure pérennisation de leurs lieux et au moins une meilleure considération de la part la plus instituée des mondes de l'art. Pour le moins, sur le double plan stratégique et financier, les friches sont dans une forte interdépendance avec les politiques locales d'aménagement et de développement territoriaux que les partenaires publics (locaux, nationaux et européens) mettent en œuvre. À l'origine, la décision d'implantation relève d'ailleurs assez souvent d'une rencontre entre l'initiative des porteurs civils du projet général d'une part, une opportunité liée à une volonté publique d'aménagement ou de requalification territorial d'autre part. Tout particulièrement en France, la survie et le développement de chaque lieu renvoient à la nécessité d'une congruence forte entre son propre projet global et les politiques publiques locales. Que celles-ci concernent directement le développement artistique et culturel ou qu'elles relèvent plus largement du développement territorial et de la compréhension de l'apport de la dimension artistique et culturelle à celui-ci. De ce point de vue, le rôle des structures intercommunales s'accroît au fil des ans et pas seulement sur les territoires fortement ruraux. Un partenariat fort avec les Communautés d'agglomération devient ainsi un enjeu actuel d'importance pour la pérennisation et le rayonnement territorial des activités et du projet global des friches culturelles.

Malgré des aides réelles accordées à un ensemble de friches, leur économie demeure globalement extrêmement précaire. De nos jours et pour les plus anciennes, cette économie n'est toujours pas stabilisée, y compris quand elle bénéficie de conventions pluriannuelles avec certains partenaires, en particulier publics. À intensité d'activité équivalente, une grande disparité subsiste ainsi au regard des moyens dont disposent les équipements artistiques et culturels plus institués ou établis depuis longtemps. Les friches et les projets artistiques ou culturels qu'ils portent ont pourtant des coûts pour la collectivité et les pouvoirs publics qui restent très modestes, ne serait-ce qu'au vu de la richesse artistique, culturelle et sociale générée. On retrouve ici, mais dans une forme exacerbée, la question contemporaine qui taraude toute notre société d'une richesse qualitative très mal évaluée et de l'accaparement des moyens financiers disponibles par un petit nombre d'organisations ou de particuliers (Henry, 2010). Entre dynamique de capitalisation financière et marchande d'une part, redistribution publique administrée de l'autre, le « tiers secteur » socio-économique auquel les friches culturelles appartiennent manifestement met tout particulièrement en exergue la nécessité de réfléchir à une autre conception économique et politique du développement artistique et culturel (Colin et Gautier, 2009).

Le manque de crédits d'investissement (fonds propres, subventions, emprunts) est ainsi flagrant, déjà pour faire face à une viabilisation de base des lieux (le clos, le couvert, l'isolation thermique ou phonique, l'infrastructure des fluides). Il l'est aussi au vu des besoins de réhabilitation, de requalification ou de transformation de bâtiments anciens et organisés à l'origine pour d'autres fonctions. La pluralité intrinsèque des lieux bute également, en particulier en France, sur une dépendance à la forte segmentation des aides selon des enjeux artistiques, culturels, éducatifs, sociaux ou urbains différenciés (crédits dits « fléchés » pour l'investissement ou le fonctionnement, la création, l'action culturelle, l'emploi, la formation...). Ce fonctionnement est constant, que les aides soient publiques ou privées (mécénat), locales ou nationales (voire supranationales comme pour les projets européens). Dégager des marges financières, même étroites et pour améliorer le fonctionnement général

des lieux, sur des crédits par trop fléchés est particulièrement ardu. Les lieux sont alors confrontés à une difficulté structurelle de pouvoir constituer des fonds propres significatifs.

L'ensemble de ces éléments aboutit à un état potentiel et permanent de tension financière. Celle-ci peut très vite s'actualiser en crise. C'est en particulier le cas quand des ressources attendues (entre autres, subventions) font brusquement défaut, alors que les activités et projets particuliers sont déjà largement engagés. Le déficit engendré s'avère très difficile à combler, par absence de réserves propres. Toutes ces entraves rejaillissent structurellement sur une capacité diminuée, en termes d'autonomie dans le choix de projets ou encore de soutien à des processus artistiques et culturels cherchant à construire d'autres rapports avec leur territoire d'implantation et les populations qui y vivent. Malgré tout et dans le cas français, une variété de friches culturelles a réussi à trouver depuis une dizaine d'années une reconnaissance, mesurée mais réelle, de leurs apports artistiques et culturels. Selon les cas, les moyens associés à cette reconnaissance sont d'abord venus de financements artistiques, dont ceux du Ministère de la Culture (TNT), ou par une variété d'autres vecteurs tels que des crédits pour l'emploi, l'action sociale ou la politique de la ville. Aujourd'hui, le cas récurrent est un apport de sources multiples, même si la proportion de chacun d'entre elles est très variable d'un cas sur l'autre. Un désengagement du Ministère de la culture des lieux ne relevant pas de ses propres labels nationaux et d'enjeux exclusivement artistiques est en tout cas très net aujourd'hui. Cette situation fragilise encore plus les friches culturelles et leur volonté d'une approche plus croisée entre enjeux artistiques et autres enjeux sociaux.

V - Une gouvernance à l'image de la complexité des enjeux

Aujourd'hui et même si certaines personnalités singulières ayant permis le renouveau de lieux délaissés en friches culturelles en assurent encore la direction générale, de nouvelles générations arrivent ou sont désormais aux postes de responsabilité. Si le mode général de gestion peut encore largement porter la marque des fondateurs, de nouvelles nécessités de coordination et de gestion collégiales apparaissent. En tout cas, la gouvernance est encore très souvent structurée autour de l'organisation par projets élémentaires successifs. Mais avec le développement des lieux dans la durée, la question de leur organisation structurelle pérenne se pose également centralement.

De par leur histoire, les friches relèvent finalement d'une organisation croisée alliant deux modes de fonctionnement décisionnel, un plus horizontal et en particulier centré sur la logique de projets successifs, l'autre plus vertical et structuré autour des questions de la globalité et de la permanence de la friche culturelle. Ainsi, partout existe une collégialité de réflexion, qui repose sur un partage sectoriel des responsabilités entre personnes en charge de domaines ou de problématiques particuliers. Au sein de cette collégialité, chacun dispose d'une réelle autonomie d'action et de décision, mais doit également participer et s'articuler à une cohérence (et au moins une cohésion) d'ensemble. Cette dialectique se révèle difficile à stabiliser. Simultanément et dans tous les cas, est perceptible une coordination centrale plus resserrée autour de quelques dirigeants (dont le/la fondateur/rice quand il/elle est toujours là), qui doit décider souvent vite, sur des sujets nombreux et fréquemment complexes. Cette coordination constitue le cœur d'une direction générale plus verticale, qui est amenée à assumer la responsabilité d'ensemble, les prises de risque et les décisions globales et qui doit disposer de compétences étendues (polyvalence) sur les plans de l'organisation et de la gestion (dont financière). Avec des moyens humains toujours très limités, la quantité et la pluralité des tâches à accomplir, ainsi que l'équilibrage de cette gouvernance croisée, génèrent une très forte charge de travail et une pression constante sur les personnels. Pour

essayer de mieux maîtriser l'ensemble, des formes spécifiques de travail (réunions régulières, fiches de suivi, séminaires) entre responsables de domaines et responsables généraux sont expérimentées, de façon essentiellement pragmatique.

La gestion des lieux résulte donc d'un composé problématique entre, d'une part un projet d'ensemble et une conception globale du développement artistique et culturel, d'autre part la somme et la succession d'une grande pluralité de projets. Un équilibre est à constamment réajuster entre les différents enjeux et priorités, qui se regroupent autour de deux préoccupations majeures : la recherche d'une stabilité minimale, d'une permanence et d'un développement sur la longue durée ; le renouvellement constant de projets élémentaires, avec des équipes qui sont présentes et territorialisées sur une période plus ou moins longue, mais le plus souvent limitée. D'où l'importance accordée, dans chaque friche, à certains projets artistiques et culturels de moyenne ou de plus longue durée et qui apparaissent comme emblématiques et structurants du point de vue de l'identité globale du lieu. Le réajustement permanent de l'organisation interne est en tout cas particulièrement délicat dans les périodes de mutation (dont celles liées à des crises financières). Celles-ci font également plus nettement apparaître la nécessité de nouvelles compétences à mettre en œuvre. Elles confrontent encore plus nettement les lieux à la question de la formation initiale et continue de leurs personnels au regard de leur gestion croisée, tout à la fois collégiale et dirigée, sur des projets qui engagent aussi à chaque fois une complexité humaine (dont subjective et organisationnelle) spécifique. À ce sujet, les friches culturelles mettent particulièrement en exergue les nécessités et les contraintes d'une pluriactivité à coordonner, qui apparaît de plus en plus comme une des dimensions structurelles du travail artistique contemporain (Bureau et alii, 2009).

Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que la gestion courante soit sans cesse en flux tendu. Trouver des temps individuels ou collectifs de prise de recul, de bilan et de réajustement structurel est très difficile. Toute une palette d'outils de gestion (au jour le jour et à plus long terme) de la pluralité et de la complexité des projets et des enjeux est mise en œuvre (réunions, documents de liaison, suivis analytiques...). En terme d'évaluation, ces outils sont utiles mais souvent limités, au-delà même des formes obligées pour rendre compte de l'action (dont rapports annuels ou/et de fin de projets particuliers subventionnés). Ils existent pourtant, mais les lieux ont une vraie difficulté à passer d'évaluations sur les projets particuliers à une évaluation plus synthétique et globale de la vie et du fonctionnement de l'organisation. De même, les archives ne sont pas inexistantes mais sont généralement soit peu développées, soit simplement accumulées au fil du temps.

Compte tenu de la nature des activités et du projet global, la gestion du personnel représente une fonction décisive, d'autant qu'elle porte désormais sur des effectifs bien plus importants qu'initialement (jusqu'à plusieurs dizaines de salariés, par ailleurs de tous statuts). Un turnover significatif des permanents salariés est observable, en particulier pour les responsables de domaines. Il est particulièrement net quand ces responsables sont jeunes et qu'il s'agit de leur premier emploi professionnel. Il y a en tout cas un risque réel d'épuisement et de perte de motivation des permanents salariés face aux charges et aux rythmes de travail qu'impose la vie de l'organisation. Sur ce plan des ressources humaines, est également à pointer l'importance des opportunités de rencontre de personnes, externes à la friche et disposant d'une compétence ou d'un statut spécifiques, qui ont apporté ou apportent une aide décisive à des moments clé de l'organisation.

Pratiquement toujours, c'est la tradition coopérative qui l'emporte dans le choix de la structure juridique porteuse du lieu et de son projet global. Le cadre majoritaire reste celui de l'association à buts non lucratifs, mais la forme plus strictement coopérative telle que la SCIC – Société coopérative d'intérêt collectif – peut être en cours d'expérimentation (Friche la

Belle de Mai) ou en projet (Le Lieu X). Pour les associations, la question de l'implication et de la compétence des responsables officiels de la structure juridique et de leur rapport avec les autres directeurs et responsables salariés est souvent peu élucidée – voire non soulevée –, même si on observe souvent un ou deux responsables de la structure juridique fortement engagés. Au-delà du recours aux Assemblées générales prévues dans les statuts, une autre question souvent peu formalisée concerne les dispositifs internes mis en place pour trancher des points ou situations conflictuels d'importance. Dans les faits, un partage de la direction s'effectue entre responsables juridiques bénévoles et coordinateurs ou responsables de domaines salariés, souvent au bénéfice de ces derniers. Les directions bénévoles officielles (Bureau et Conseil d'administration) sont ainsi souvent présentes ou sollicitées sur une fonction d'observateur, d'écoute, de conseil ou d'orientation, bien plus que pour une implication effective, directe et constante dans la vie et la gestion de l'organisation. Ici comme dans d'autres cas d'organisations artistiques ou culturelles, un risque existe d'associations qui ne sont que des supports juridiques formels, l'essentiel de la décision et de la responsabilité revenant aux directions (salariées) effectives. Face à la disponibilité effective mais souvent limitée des administrateurs bénévoles associatifs, c'est bien la logique professionnelle qui apparaît dominante. Pour les structures en coopérative, la question du portage collectif effectif de la responsabilité par tous les associés est problématique. On est en effet dans un cadre où les associés n'ont généralement pas les mêmes apports, fonctions ou statuts dans l'organisation, mais où chacun dispose néanmoins d'un pouvoir formel de vote relativement équivalent aux autres. Même s'il s'agit de la culture historique des coopératives, le contexte contemporain exige sans doute des formalismes institutionnels plus souples et en tout cas mieux adaptés à la spécificité des domaines artistiques et culturels.

À écouter plusieurs responsables de friches culturelles, des traits apparaissent encore plus nettement, qu'il serait dommageable de sous-estimer. Tous cherchent un mode d'articulation satisfaisant entre les projets développés et une gouvernance d'ensemble qui leur soit adaptée, mais relèvent la difficulté à le trouver. L'un va souligner combien les artistes ont souvent du mal à créer par eux-mêmes du collectif, à le traduire dans une forme d'organisation un tant soit peu stabilisée, à pouvoir en porter la responsabilité pleine et entière sur le long terme. La multiplicité et la variété des projets renforcent cette difficulté à pouvoir forger et mener un véritable projet collectif d'ensemble. Signe de ce déficit plus ou moins affirmé selon les cas, les débats ont alors trop tendance à se focaliser sur la question des modes concrets d'organisation et de gouvernance. Un autre va souligner sa hantise d'une simple juxtaposition de micro-projets et la lutte constante à mener contre une tendance à la balkanisation des activités au sein des friches.

À propos des emplois en charge de la permanence des lieux, des résistances sont repérables vis-à-vis de la polyvalence à déployer dans chacun de ces postes. Pour ceux-ci, des imbrications multiples d'activités ou de relations sont à quotidiennement gérer, des tâches sont à accomplir qui ne correspondent pas forcément toutes aux qualifications professionnelles acquises. Les organigrammes sont alors souvent peu précis, même s'ils sont désormais présents dans chaque lieu. Le recrutement sur les emplois assurant la permanence se fait d'ailleurs souvent autant – voire plus – sur les qualités des personnes elles-mêmes que sur leurs compétences formelles effectives. Dans tous les cas, l'équipe fait partie du projet, elle en constitue une dimension essentielle. Pour les friches ayant connu un fort développement, un responsable va également mettre en exergue le fait que les porteurs du projet initial n'ont pas été formés à la gestion d'un personnel pouvant être aujourd'hui de plusieurs dizaines d'unités.

Si la visée d'une entreprise relevant de l'économie coopérative au sens large (associations comprises) persiste très largement, il s'agit pourtant de se dégager d'une forme

d'utopie naïve à son propos. Les dispositifs matriciels sont un essai pour faire face à la multiplicité des activités et des tâches, par une délégation au moins partielle des responsabilités et une autonomie réelle de chaque poste permanent. Mais la question de la prise de risque et de la responsabilité globales sur l'ensemble du projet de la friche conduit, au bout du compte, à ce qu'un ou deux chefs de file les portent de façon solitaire vis-à-vis des autres membres de l'équipe permanente, mais aussi vis-à-vis des principaux tiers extérieurs partenaires. En tout cas, la question de la lisibilité – interne comme externe – du portage général de la responsabilité artistique et culturelle du projet ne peut être éludée. Dans de nombreux cas, l'équilibre toujours instable qui résulte de ces phénomènes conduit à une équipe de permanents réellement associés, mais dans laquelle un ou deux conservent le pouvoir de décision finale, y compris dans la mesure où cette place n'est vraiment pas en soi convoitée. En définitive, on s'approche le plus d'une gouvernance collective, quand chaque compétence nécessaire au fonctionnement de la friche est réellement « incarnée ».

Dit autrement, le collectif ne se décrète pas, il y faut souvent un long temps d'apprentissage et d'expérimentation, une maturité et un concours de circonstances. Il advient quand chacun arrive à non seulement trouver une place efficiente et juste, mais aussi à la conscience de l'occuper pleinement pour lui-même et au bénéfice des autres membres de l'équipe. C'est souvent une situation désirée, une visée vers laquelle on veut tendre, mais qui ne se réalise et n'atteint souvent son plein exercice que sur une période de temps limitée. Cette sorte d'équilibre précaire se rencontre pourtant à un ou plusieurs moments de l'histoire des équipes à l'œuvre dans les friches culturelles. Quoi qu'il en soit, ces ensembles organisationnels sont souvent en meilleure capacité de créer les conditions d'une gestion transversale, nécessaire aux projets artistiques et culturels contemporains, que des institutions plus lourdes ou bien des prescripteurs – en particulier publics – par nature moins flexibles.

VI - Vers de nouveaux espaces publics de proximité

Plus largement, les friches culturelles se heurtent à plusieurs phénomènes contextuels de grande ampleur. Dans les mondes de l'art et pour les politiques publiques, une conception et une organisation dominantes persistent, tout particulièrement en France. Pour celles-ci, la confrontation du plus grand nombre aux propositions déjà mises en forme par des artistes professionnels est première. Dans cette approche, les différentes formes d'action culturelle sont surtout envisagées comme un accompagnement de l'acte artistique professionnel. Une moindre visibilité de ces processus d'action culturelle s'en trouve renforcée, d'autant que la participation des habitants aux projets artistiques n'est pas en soi valorisée. Ce modèle fait aussi largement l'impasse sur la mutation depuis le dernier quart du 20^{ème} siècle des pratiques culturelles et des modes d'appropriation artistique du plus grand nombre, dans laquelle les industries culturelles et les nouvelles technologies jouent un rôle essentiel. Plusieurs responsables soulignent un contexte encore fortement marqué par l'empreinte de la sacralisation de l'artiste et du thème associé de l'excellence artistique. Travailler, au contraire, pour la présence au quotidien et pour toutes les personnes de la dimension poétique conduit à s'éloigner de cette double référence, pour insister sur le fait que c'est souvent au travers des maladresses, des « malhabilités » et des incompétences partagées que se crée un rapport sensible le plus fort.

On l'a vu, les friches culturelles sont plutôt porteuses d'un autre modèle de développement artistique et culturel. Mais elles ne trouvent pas encore assez d'appuis dans les dispositifs d'aide publique de droit commun, encore très largement centrés sur le modèle dominant qu'on vient de rappeler. Un financement au fond très restreint des projets de

création partagée entre artistes et populations peut être constaté partout, d'autant que ces actions nécessitent un temps long spécifique, peu pris en compte dans les formes ordinaires d'évaluation des processus artistiques et culturels. L'économie des friches culturelles reste donc toujours fortement dépendante d'aides ou de politiques publiques non pérennes, comme celle de la politique de la ville en France, pour laquelle la reconnaissance de l'importance de la dimension culturelle est par ailleurs fluctuante. Ce contexte renforce encore une situation qui, globalement et pour chaque lieu, reste éminemment précaire et toujours en quête d'une reconnaissance plus affirmée. Toutes ces difficultés se cristallisent au niveau de la gouvernance des lieux. Chacun risque une accumulation de projets élémentaires distincts (voire de surproduction d'événements), sans que des transversalités communes n'apparaissent suffisamment entre la pluralité des acteurs et des actions. Face au nombre croissant des personnes qui veulent s'engager dans des activités artistiques, les lieux sont également soumis à une sursollicitation par des artistes, des producteurs ou des organisations pour bénéficier des espaces et des moyens dont ils disposent, ces capacités et disponibilités étant de toute façon limitées et pouvant se révélant assez vite saturées.

Chaque lieu est alors engagé dans une recherche constante de projets structurants ou de thèmes privilégiés, qui puissent faire office d'outils de cohérence et de transversalité. Chacun cherche aussi la voie d'une coordination qui se doit néanmoins de rester flexible, en vue de produire un sens commun toujours en passe d'être fragmenté. On retrouve ici une tension structurelle irréductible – et sans doute constitutive des friches culturelles – entre l'autonomie relative des projets élémentaires portés par des équipes artistiques ou des producteurs culturels d'une part, le besoin de mise en synergie et de coordination minimale d'un ensemble complexe d'actions et d'une pluralité de publics ou de populations visés d'autre part. Dans certains cas, les lieux sont amenés à envisager et à réaliser l'autonomisation de projets, d'abord initiés par eux ou en leur sein. Ceux-ci ont pris avec le temps une telle ampleur qu'il devient en effet souhaitable qu'ils trouvent désormais leur propre autonomie de direction et de gestion.

Mais toujours, les friches culturelles restent d'abord confrontées à un manque permanent de moyens – en particulier humains, au sein même des équipes de direction – pour porter dans une vision de long terme des projets artistiques intégrant des enjeux culturels du territoire ou qui concernent et impliquent directement des populations locales. Aujourd'hui, les ressources restent extrêmement réduites pour mener à bien des projets de ce type, très peu de politiques publiques étant vraiment orientées et porteuses sur ces questions. Par ailleurs, l'accueil de projets explicitement centrés sur des enjeux simultanément artistiques et culturels impliquent un co-accompagnement soutenu par les lieux et d'autres organisations présentes sur le territoire d'action. Dans ces conditions, chaque projet particulier doit le plus souvent trouver, à chaque fois, ses propres moyens humains et financiers auprès de partenaires spécifiques. Pour les lieux, le risque est au bout du compte d'en rester (revenir) surtout à un accompagnement – variable selon les cas – de la trajectoire professionnelle d'un certain nombre d'artistes, dont des jeunes qui débutent, même si certains de ces artistes expérimentent aussi partiellement diverses formes de détour pour se relier aux populations et aux cultures environnantes.

Les responsables des friches culturelles se retrouvent dans l'idée que ces divers éléments imposent une limite forte à l'idéal de démocratie culturelle de leurs projets et de leurs lieux. Vouloir mettre les populations au cœur même des projets artistiques et culturels inscrits dans le territoire, vouloir co-produire ces projets avec ces populations fait partie de cet idéal. Il en est de même pour les volontés d'expérimenter de nouveaux types de rapport entre cultures savantes et cultures populaires, de viser à la mixité des pratiques artistiques et

culturelles, de trouver de nouveaux positionnements sociaux de l'art et des artistes dans notre monde en mutation. Mais autre chose est d'arriver à sortir concrètement du modèle encore souvent très exclusif de l'acculturation, pour lequel est premier l'accès d'un plus grand nombre à des formes artistiques et culturelles produites par des professionnels de ces domaines. Autre chose est de mobiliser dans les faits le référentiel de l'émancipation, qui met au premier plan la découverte et la construction par chacun de sa propre identité et de son propre parcours de vie. Comment faire en sorte, également, pour que la diversité individuelle de ces parcours et des référents communautaires qui les permettent ne sombre pas dans un champ sauvage d'affrontement de singularités, par trop repliées sur elles-mêmes ?

Avec une expérience de vingt-cinq ans dans ce domaine, une responsable dit métaphoriquement que la friche culturelle dont elle s'occupe actuellement n'en est qu'à 20% de la réalisation de son idée de départ, même si cela pourrait aller plus vite désormais, 90% de l'énergie étant toujours consacrée à la survie de cette aventure. Pour un autre, la capacité des friches à réellement constituer des arènes civiles participant à l'émergence de nouveaux modes d'échange interculturel, à favoriser de nouvelles porosités entre la sphère privée et la sphère publique et de nouvelles formes de citoyenneté, à participer à l'essor d'une laïcité moins grégaire et plus ouverte à la diversité culturelle n'est encore souvent qu'embryonnaire. Des indices en sont perceptibles, ne serait-ce que dans la réinvention dans ces lieux de processus de convivialité, de prise de parole, d'échange entre acteurs artistiques, culturels ou sociaux. Des énergies s'y déploient, des expérimentations s'y mènent, des réflexions en prise avec l'action s'y formulent. Mais la route sera encore longue avant que puisse être affirmé qu'une autre façon d'envisager et de faire de l'art dans notre société constitue désormais un référentiel admis et complémentaire (voire, pour certains, « alternatif ») à celui que nous a légué le 20^{ème} siècle, qui soit finalement plus proche de l'intérêt et de la force des personnes elles-mêmes. En tout cas, il est bien question de la constitution, de l'affirmation et de la reconnaissance d'un référentiel – et non pas d'un modèle –, laissant à chacun et à chaque aventure la possibilité d'inventer sa propre déclinaison, sa combinatoire singulière, sa puissance inédite de création et d'intermédiation.

L'histoire des friches culturelles, engagée en Europe au cours des années 1970, continue donc, mais selon des paramètres d'innovation et d'inertie à mieux réévaluer pour les temps qui viennent. L'idéal d'une reconfiguration des pratiques artistiques et culturelles au plus près des personnes et de leurs territoires de vie reste entier. Ses conditions de réalisation n'ont pourtant plus grand-chose à voir aujourd'hui avec celles du siècle qui vient de s'achever. Les projets concrets mis en œuvre montrent néanmoins une authentique expérimentation de manières nouvelles d'investir et d'habiter autant nos divers environnements de vie proches que des mondes plus lointains. En cela, les friches culturelles apparaissent comme autant de fabriques d'un autre « vivre en commun » faisant simultanément toute sa place à la singularité de chacun, même si elles peinent toujours à produire un « récit politique » plus audible de cette puissance qu'elles portent en elles et qui naît « par le bas » (Nicolas Le Strat, 2010). Le présent texte s'assume d'ailleurs en tant que contribution à la production d'un tel récit, tout à la fois structuré et visant à une meilleure mise en visibilité des pratiques qui le fondent et des enjeux qui traversent celles-ci.

Gardons-nous en tout cas de ne considérer que ce qui, de nos jours, se joue très manifestement du côté de l'économie créative industrielle et de ses nouvelles métropoles ou quartiers conquérants. Dans ce contexte en effet dominant, il y a aussi du plus invisible, du plus épars (et du plus humble également), il y a de l'aussi complexe et vivant qui se joue dans une multiplicité d'espaces et de lieux bien plus discrets. De cette autre façon d'être au monde

et de le construire, les friches culturelles dont nous avons parlé ici restent exemplaires. Elles apparaissent au moins comme sources d'actes et de savoirs dont nous aurons sans aucun doute bien besoin pour porter vers le réel ce rêve collectif contemporain d'une créativité au profit des humains, sans même évoquer l'horizon encore plus essentiel d'une véritable créativité pour plus d'humanité.



Licence Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 2.0 France

Bibliographie

- Abirached Robert (1992 et 2005), *Le théâtre et le Prince 1. L'embellie (1981-1992) ; Le théâtre et le Prince 2. Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes Sud, 2005.
- Assouly Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Les Editions du Cerf, 2008.
- Becker Howard S. (1982), *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.
- Béra Mathieu et Lamy Yvon, *Sociologie de la culture*, Armand Colin, 2003.
- Boltanski Luc et Chiapello Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992.
- Bureau Marie-Christine, Perrenoud Marc et Shapiro Roberta (éds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Colin Bruno, *Action culturelle dans les quartiers. Enjeux, méthodes*, Paris, Culture & Proximité, Hors-série – Octobre 1998.
- Colin Bruno et Gautier Arthur (dir.), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Toulouse, érès, 2008.
- Costa-Lascoux Jacqueline, Hily Marie-Antoinette et Vermes Geneviève (dir.), *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Camilleri*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Culture prospective*, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques », Paris, DEPS / Ministère de la culture et de la communication, 2007-3.
- Dacheux Eric et Laville Jean-Louis (coord.), *Economie solidaire et démocratie*, Paris, CNRS éditions, *Hermès* n° 36, 2^{ème} trimestre 2003.
- Délégation interministérielle à la ville, *Les activités culturelles, les industries créatives et les villes*, Saint-Denis La Plaine, éditions de la DIV, 2008.
- Donnat Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte / Ministère de la culture et de la communication, 2009.
- Gravari-Barbas Maria, « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un "anti-équipement" culturel », in Corinne Siino, Florence Laumière, Frédéric Leriche (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Collection Villes et Territoires, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004.

- Grésillon Boris, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Les Annales de Géographie* n° 660-661, Paris, Armand Colin, mai-août 2008.
- Grésillon Boris, « Le Tacheles, histoire d'un "squart" berlinois », <http://multitudes.samizdat.net>, mars 2005.
- Henry Philippe, *Arts de la scène : un tournant nécessaire*, collection Entre-Vues, Avignon, Editions Universitaires d'Avignon, 2010.
- Henry Philippe, « Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ? », <http://www.cultureocentre.fr>, décembre 2009.
- Henry Philippe, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009.
- Hurstel Jean, *Une nouvelle utopie culturelle en marche ?*, Toulouse, Editions de l'attribut, 2009.
- Leriche Frédéric, Daviet Sylvie, Sibertin-Blanc Mariette *et alii* (coord.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- Lextrait Fabrice, *Friches, laboratoires, fabriques, squats... et autres projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La Documentation française, 2001.
- Lextrait Fabrice et Frédéric Kahn, *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Sujet/Objet éditions, 2005.
- Mattelart Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Repères n° 411, 2ème édition, Paris, La Découverte, 2007.
- Menger Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Seuil, 2009.
- Moulier Boutang Yann, *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- Nicolas Le Strat Pascal, « Journal de recherche – 17 février 2010 », <http://blog.le-commun.fr>, mars 2010.
- Pilmis Olivier, *L'organisation de marchés incertains. Sociologie économique des mondes de la pigo et de l'art dramatique*, Thèse de Doctorat de sociologie, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2008.
- Pirotte Gautier, *La notion de société civile*, Repères n° 482, Paris, La Découverte, 2007.
- Raffin Fabrice, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Rancière Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.
- Scott Allen J. et Leriche Frédéric, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », *L'Espace géographique*, Paris, Editions Belin, 2005-3.
- Viala Georges (coord.), *Economie créative. Une introduction*, Bordeaux, Institut des Deux Rives / Mollat, 2009.
- Vivant Elsa, *La ville créative*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Warnier Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Repères n° 260, Paris, La Découverte, 1999.