

**Les friches culturelles : de l'expérimentation artistique à
l'institutionnalisation du rapport au(x) public(s)... et inversement**

**THURIOT Fabrice, Faculté de Droit et de Science Politique de l'Université de Reims
Champagne-Ardenne, Centre de recherche sur la décentralisation territoriale
(CRDT EA 3312 – GIS GRALE-CNRS) -fabrice.thuriot@univ-reims.fr**

**Communication au colloque Les arts de la ville et leur médiation
Les 13-14 et 15 juin 2002 à l'Université de Metz
(actes parus sur CD en septembre 2007 et article publié dans le premier dossier
documentaire de l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble de 2007
accessible sur abonnement sur <http://collectivites.observatoire-culture.net/index.php?>)**

Les friches culturelles sont à la mode : les mouvements artistiques sont traversés par cette tendance, le ministère de la Culture les a promus et les publics s'y intéressent, voire y participent. Mais, au-delà de l'effet de mode, peut-on déceler un questionnement plus vaste et plus profond sur la "société du spectacle" (Debord, 1971) ? La contradiction intrinsèque à l'expression, puisque friche signifie sans culture, étendue de terrain inculte, nourrit-elle la tension séculaire entre les arts et le pouvoir, entre les arts et la population, ou bien ne correspond-elle qu'à de nouvelles stratégies de captation de financements publics et de contrôle des mouvements culturels ?

A la suite de près de vingt ans d'expérimentation (Chabrilat, Nahon, Bordage, Macé, 1990), l'installation d'artistes dans des bâtiments d'activités non artistiques, en particulier économiques, désaffectés, est reconnue (récupérée ?¹) par les collectivités publiques. On peut s'interroger sur ce processus d'institutionnalisation mais aussi sur la nouveauté et la signification du phénomène des friches dédiées aux arts.² N'y a-t-il pas eu depuis longtemps, voire de tout temps, des occupations plus ou moins autorisées de lieux non prévus pour l'art (les grottes préhistoriques n'en seraient-elles pas les ancêtres les plus anciens) ? On pourrait essayer d'introduire ici une distinction entre friches culturelles par nature (patrimoine culturel ou naturel) et friches culturelles par destination (bâtiments d'activités non culturelles à l'origine), mais aussi s'interroger sur le fait de savoir si ces lieux n'acquiescent une dimension, une valeur culturelle, que lorsqu'ils sont investis par des artistes. Permettent-ils, et comment, avec quels effets, de modifier le rapport à la fréquentation de l'art et au territoire de vie ?

Nous essaierons de répondre à ces questions à travers principalement deux types d'exemples pris dans une ville où se sont développées des friches culturelles de natures très différentes, certaines institutionnalisées et déjà anciennes, d'autres alternatives et plus récentes. La Scène nationale de Reims est en effet implantée dans un ancien manège et un cirque de 1867 restaurés et aménagés, portant en eux une mémoire de la ville, culturelle (spectacles) mais aussi sportive (boxe) et économique (foires-expositions), donc sociale. Pour conquérir de nouveaux publics, la Scène nationale essaie de retrouver un caractère de friche au travers en particulier des "Dimanches des curiosités". Dans l'autre registre, des entreprises se sont

¹ Cf. les rencontres interrégionales, en particulier celle de Metz du 6 décembre 2001, où l'expérience dans laquelle nous étions impliqués a été présentée par un élu lors de la table ronde "politique", préparatoires au colloque international de Marseille (cf. infra).

² Cf. le colloque international sur *Les nouveaux territoires de l'art*, les 14-15-16 février 2002 à Marseille.

installées, de même que des ateliers d'artistes, dans des anciens entrepôts devenus centres d'activités économiques ou à l'abandon. Même logique d'innovation, de créativité à partir de la table rase, ou bien opportunisme des bailleurs et résignation des locataires en déficit de lieux ? Nous étudierons le cas d'une expérience artistique de performances théâtrales³ qui s'est déroulée durant près d'un an et demi dans une friche économique accueillant des artisans d'art, des plasticiens et des musiciens dans des conditions très précaires depuis près de trois ans.

Nous examinerons ces institutions et expériences en regard de toute la gamme de friches qui peut exister, du squat, en particulier en région parisienne, à la friche institutionnelle telle que la Friche Belle-de-Mai à Marseille, et des actions d'autres structures culturelles publiques ou para-publiques.

I- De l'expérimentation artistique à l'institutionnalisation

Depuis une trentaine d'années en Europe se sont développées des friches artistiques menées par des collectifs en marge – volontairement ou malgré eux – du monde culturel reconnu. Cependant, certaines d'entre elles sont devenues subventionnées, avant ou après le programme promu par le ministère de la Culture suite au rapport sur ce thème (L'extrait, 2001) commandé par le Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, Michel Duffour.

A) Evolution des caractéristiques

Des mouvements de contre-culture et auto-gestionnaires des années 1970 se sont développés dans des grandes villes d'Europe du Nord, suite aux expériences nord-américaines des années 60 (The Factory d'Andy Warhol à New-York en particulier). On peut citer à cet égard la Rote Fabrik de Zürich ou l'Ufa Fabrik de Berlin. Des squats d'artistes se sont également installés dans des bâtiments inoccupés, souvent en périphérie des villes, là où les industries étaient implantées et ont périclité, mais aussi plus récemment en leur centre dans des bâtiments administratifs ou tertiaires (ateliers, garages, hôpitaux, bureaux...). Illégaux au départ, ils ont parfois pu conclure des conventions d'occupation des locaux, payantes ou gratuites selon les cas. Lieux de production artistique alternatifs, ils sont aussi des lieux de vie collective. L'occupation organisée de bâtiments et d'espaces abandonnés s'est ainsi imposée dans les années 80-90 en France, avec par exemple les expériences du Confort Moderne à Poitiers, de l'Usine Ephémère à Paris, la Laiterie à Strasbourg... Conscients de l'existence de ce mouvement au niveau européen, leurs promoteurs ont constitué des réseaux tels que Trans Europe Halles ou Banlieues d'Europe. Le Conseil de l'Europe et la Communauté européenne se sont d'ailleurs intéressés à ces coordinations de manière générale avant les Etats ou les villes, qui ne les ont acceptés bien souvent que contraints et forcés (fait accompli, pression des associations, voire des populations).

De lieux spécialisés (sur les musiques actuelles, les arts plastiques...), ils sont souvent devenus des lieux pluridisciplinaires dans les années 90 du fait des nombreux croisements artistiques facilités voire incités par l'utilisation des nouvelles technologies, l'émergence ou la régénération de formes nouvelles (installations, arts de la rue, spectacles d'intervention) et les parcours, formations ou le caractère autodidacte des artistes ou nouveaux professionnels de la

³ Le « 13 au 103 », qui se déroulait tous les 13 du mois au 103, rue Léon Faucher à Reims, d'octobre 2000 à janvier 2002.

culture. L'objectif était bien de décloisonner les secteurs artistiques traditionnels, de relier en un même lieu les circuits de production et de diffusion, de les mettre en relation avec la société en général et les territoires d'implantation en particulier... Répondant à des manques de temps, de lieux, d'écoute de la part des pouvoirs publics à l'égard de ces mouvements (Marquis, 2002), les choix ont donc été guidés par des considérations de nécessité artistique, économique et administrative autant que par volonté propre. Les trois quarts des friches se situent ainsi dans des sites urbains dégradés (centraux ou périphériques) relevant de la politique de la ville, selon le ministre délégué à la Ville, Claude Bartolone, et un peu en milieu rural (notamment L'Echangeur dans l'Aisne).

Aujourd'hui, la plupart se trouvent en position de complémentarité avec l'offre culturelle institutionnelle ou associative plus classique plutôt qu'en opposition, même si elles restent fondées sur des démarches cumulées de fabrication, de diffusion, de circulation, de réception et de participation, davantage que sur des produits finis. Ce sont avant tout des espaces de production artistique non commerciale, avec l'inscription dans un lieu considéré comme une base de travail avant d'être éventuellement également un centre culturel. L'objectif consiste à construire un rapport à la population, au territoire et à l'art et non un nouveau moyen de consommation culturelle, d'où l'expression d'« espaces intermédiaires ». Ce sont en effet des espaces intermédiaires entre les artistes et les populations, essayant de briser les barrières constituées par la chaîne de professionnels, de dispositifs, de structures et de codes instaurés entre les productions et les publics. Cette position médiatrice les a fait reconnaître comme des éléments à prendre en compte, voire importants, dans la politique culturelle de l'Etat. Cependant, cette velléité ministérielle a fait long feu avec le nouveau gouvernement en 2002. On peut vérifier cette évolution au travers de quelques exemples.

B) Exemples

Au titre des squats, on peut citer entre autres le 59 Rivoli, qui a réussi à s'imposer au cœur de Paris à la fin des années 90 dans un immeuble ancien et commercial. Abritait des plasticiens en majorité, il comprend également des musiciens, danseurs et chorégraphes, comédiens et metteurs en scène. Ouvert au public en quasi-permanence, il propose une visite libre des ateliers en journée et des concerts ou spectacles le soir, mais surtout, il permet un contact direct et informel avec les artistes. Il doit conclure une convention avec la Ville de Paris à propos des locaux commerciaux rachetés par la collectivité et pour remplir des missions d'action culturelle. On peut penser que cette solution est contraire à l'esprit du squat, mais ce serait faire fi de l'évolution retracée brièvement plus haut. En effet, si l'occupation de lieux inoccupés répond toujours à des problèmes d'insertion des artistes dans la société, elle ne se double plus toujours d'une contestation systématique de l'action culturelle des collectivités publiques. La précarité étant dénoncée comme néfaste à la fois pour les artistes et pour la société, il est donc désormais généralement accepté et même revendiqué d'obtenir des aides publiques, mais à condition de pouvoir continuer à nouer ce contact direct avec la population. Une convention confiant à l'association constituée pour gérer le 59 Rivoli la responsabilité de mener des actions culturelles est donc a priori conforme à l'esprit du lieu, mais aussi, elle était devenue nécessaire pour éviter une expulsion et pour relancer la dynamique après trois années au cours desquelles les relations entre les artistes ont pu passer de l'amitié à certaines tensions dues au fonctionnement collectif et au renouvellement des résidents, dont certains pouvaient considérer le squat comme leur fournissant un atelier à tarif réduit, sans implication de leur part dans la vie collective.

Si l'auto-gestion a pu fonctionner en Suisse, en Allemagne ou dans d'autres pays plus facilement qu'en France, elle a néanmoins été soumise à des règles de vie commune. Ainsi, si l'Italie a vu naître de nombreuses coopératives d'artistes du fait du manque de soutien des collectivités publiques dans le domaine du spectacle vivant, ce mouvement s'est ralenti ces dernières années. Inversement, il repart un peu en France, en lien avec les débats sur l'économie solidaire et le développement durable (cf. par exemple *co_errances*, coopérative de diffusion/distribution – textes, sons, images, créée à Paris en 2002). Les exemples des mouvements d'Amérique latine et d'Afrique n'y sont pas étrangers mais, bien souvent, les groupements associatifs éclatent au bout d'un certain temps, pour des raisons de développement différencié entre les divers membres.

C'est ainsi que l'expérience du 13 au 103 aux Ateliers 27 à Reims s'est finalement arrêtée au bout d'un an et demi. Une compagnie de théâtre, l'Etrange Peine Théâtre, dirigée par Jean Deloche, organisait tous les 13 du mois une rencontre artistique associant une ou plusieurs autres disciplines artistiques ou scientifiques, en partenariat avec des équipes artistiques renouvelées en fonction des projets et des associations d'insertion par la culture. L'objectif était de proposer des recherches artistiques fondées sur des auteurs, des œuvres, des mouvements ou des sujets peu connus et de les traiter sous une forme expérimentale, pouvant par la suite donner lieu à une production spécifique mais hors de ce cadre de représentation. Ayant instauré un contact direct avec le public, celui-ci partageait les conditions précaires et souvent difficiles (froid, absence d'eau...) des artistes et techniciens dues au lieu, ainsi qu'une collation différente à chaque fois et élaborée en lien avec la représentation, afin d'entamer des discussions autour de celle-ci et avec ses protagonistes, et non de parler d'autre chose comme à la sortie de nombreux spectacles.

Appréciée de tous, même ceux qui ne la fréquentaient pas tellement les échos en étaient positifs et même lorsque les expériences étaient peu concluantes du fait du manque -volontaire et contraint à la fois (par les autres occupations des artistes ou scientifiques impliqués) - de préparation, cette expérimentation a dû cesser pour plusieurs raisons : conditions de sécurité non remplies, manque de fonctionnement collectif du lieu et d'intérêt pour ces représentations de la part des autres résidents qui louaient seulement un espace vide, manque de soutien rapide et conséquent de la part des collectivités publiques qui se plaignent pourtant du déficit d'expériences de ce type en région, éclatement du partenariat entre les associations du fait notamment de la création d'une nouvelle association voulue par la DRAC afin d'autonomiser cette action... On voit donc que ce type d'expérience est très fragile et que le moindre accroc dans sa mise en œuvre peut entraîner sa fin, d'où l'importance d'une reconnaissance institutionnelle, quasi indispensable dans notre pays où la culture est soit privée soit subventionnée.

La Friche Belle de Mai, installée à Marseille dans l'ancienne manufacture des tabacs de la SEITA, est découpée en trois pôles : création artistique, patrimoine, industries culturelles. Elle regroupe des associations culturelles et des artistes au sein d'un système de producteurs, producteurs associés, résidents et médiateurs (médiâs, espace culture multimédia -ECM-, communication). L'ensemble est géré par Système Friche Théâtre avec des partenariats publi-privé et participe d'un projet urbain, économique et social basé sur la culture. On assiste donc à la convergence du mouvement des friches culturelles et de celui de réhabilitation des quartiers défavorisés voulu par la Ville de Marseille en lien avec d'autres collectivités publiques. L'institutionnalisation est ici consubstantielle au développement du projet, même s'il s'appuie toujours sur les professionnels. Ainsi, le lien avec la population est toujours privilégié,

au même titre que la résidence d'artistes, la rencontre des arts et l'expérimentation. Mais le système de production mis en place tend à penser que l'on est à nouveau dans une économie de la culture soumise au modèle dominant de production-diffusion-consommation. L'ouverture de lieux informels, de rencontres avec le public et entre les artistes, de petites formes artistiques et multimédia permet de penser que l'objectif d'ouverture sur la société demeure très présent. Cette démarche est élargie à l'ensemble de la planète au niveau des échanges artistiques et les témoignages étrangers apportés lors des rencontres internationales sur Les nouveaux territoires de l'art en février 2002 ont été très enrichissants de ce point de vue, montrant la diversité des approches selon les contextes mais aussi la similitude des expériences.

Le risque d'institutionnalisation oublieuse des intentions de départ existe toujours, de même que celui de récupération politique, économique ou culturelle, mais il existe plus ou moins pour toutes les structures culturelles dépendant financièrement en grande partie des collectivités publiques. Le risque n'existe plus lorsqu'il est intrinsèquement à l'origine de l'expérience : il se réalise. On peut citer à cet égard le Palais de Tokyo, friche institutionnelle par nature, à la fois dans les locaux et dans le projet. Très critiquée par les fondateurs de friches culturelles à leurs risques et périls au début de leur aventure, elle présente néanmoins l'avantage de reconnaître officiellement que les friches culturelles peuvent faire partie intégrante de la politique culturelle de l'Etat, même si cela est par défaut d'autre projet mené à terme pour ce lieu... Les projets précédents avaient en effet été abandonnés, laissant le site inoccupé.

Un des points communs à toutes ces expériences réside dans le mode de rapport au public, ou plutôt à la population. Voulant à la fois toucher un public local et diversifié selon leur emplacement, par leur action culturelle en lien avec des associations locales et/ou par leur ouverture en continu, et présenter des recherches artistiques de haut niveau ou différentes de celles que l'on trouve sur le « marché culturel habituel », les friches culturelles proposent toutes des tarifs bas, à la volonté du public ou la gratuité. Par cela, on rejoint des préoccupations de service public, même si certaines structures subventionnées avaient pu oublier ces différents volets de l'action culturelle dans les années 80 et 90. Il y aurait donc des convergences entre friches et institutions culturelles et nous allons donc pouvoir nous interroger plus avant sur celles-ci en partant cette fois-ci des institutions.

II- De l'institutionnalisation à l'expérimentation artistique

A chaque époque ses modes d'action et ses équipements (ce que reconnaît le rapport Lextraît, 2001). Ainsi, la décentralisation dramatique, puis plus généralement culturelle, a généré des structures telles que Centres dramatiques dès la fin de la IIe guerre mondiale, répartis en établissements nationaux et régionaux par la suite, Maisons de la Culture à partir des années 1960, Centres d'action culturelle et Centres de développement culturel à compter des années 1970, fusionnés avec les précédentes sous l'appellation Scènes nationales au début des années 1990. Si les mouvements artistiques et culturels alternatifs se sont au départ constitués contre ces institutions, cette posture est moins vraie ces dernières années, les discours de leurs responsables reconnaissant leur légitimité mais contestent leur hégémonie. Ils proposent par conséquent des approches différentes et complémentaires. Tout en restant critiques par rapport à leurs prédécesseurs, ils revendiquent parfois une filiation.⁴ Inversement,

⁴ Cf. les manifestations commémoratives organisées par Emmetrop à Bourges en contrepoint des cérémonies jugées trop « guindées » de l'hommage à Malraux à la Maison de la Culture de Bourges fin novembre 2001.

les organismes historiques de la décentralisation culturelle essaient de retrouver, pour certains au moins, des méthodes de contact plus direct entre les artistes et les populations.

A) L'aventure de la décentralisation culturelle

Initiées par le ministère chargé de la culture dès 1945 en partenariat avec les professionnels du théâtre puis de l'action culturelle, les équipes (troupes permanentes) puis les structures se sont établies dans des bâtiments existants ou construits avec l'aide des villes volontaires, aidées éventuellement en cela par les départements et les régions, et se sont institutionnalisées (Abirached, 1992, 1993). Le problème de leur rapport au public s'est rapidement posé après une période initiale très tournée vers l'animation culturelle locale sur leur territoire de référence, rejetée dans les années 1970 par des professionnels qui souhaitaient une reconnaissance avant tout artistique autour de la création, en se dégageant du passé - souvent le leur également - lié à l'éducation populaire, dénommée péjorativement « socio-cul » pour socio-culturelle (cf. le manifeste de Villeurbanne adopté par les directeurs en 1968).

Leurs caractéristiques de départ étaient ainsi relativement proches de celles affichées par les friches culturelles actuelles, même si elles ont rapidement évolué (ce qui peut constituer un avertissement pour les équipes des friches si elles s'institutionnalisent également) :

- l'installation dans des locaux ayant eu d'autres destinations (par exemple les premières Maisons de la Culture, au Havre dans le musée, et à Bourges dans la Maison du Peuple dans les années 1960), avant la construction de bâtiments propres, souvent dans l'esthétique et les matériaux des années 1970 et qui peuvent rapidement prendre l'aspect de friches (cf. la polémique et les coûteuses rénovations du Cargo à Grenoble, mais aussi l'installation de l'Abri culturel de Jean Bojko à l'arrière de la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre jusqu'à son expulsion récente) ;

- leur pluridisciplinarité, mise à mal par la spécialisation plus ou moins forte sur le théâtre ou une autre discipline, corrélativement à la mise en place de nouvelles structures dans les années 1980 et 1990 (centres chorégraphiques nationaux, cafés-musiques puis scènes de musiques actuelles...), mais aussi l'ouverture à la création contemporaine (avant-garde, art dit contemporain...) et au débat critique... ;

- la forte présence d'équipes artistiques, permanentes et invitées, devenues surtout culturelles, techniques et administratives par la suite (cf. la polémique suscitée lors de l'entrée en fonction du nouveau directeur de la Comédie de Reims, Centre dramatique national, Emmanuel Demarcy-Mota, en 2001, sur la faible marge de manœuvre artistique sur le plan budgétaire par rapport aux charges fixes, notamment de personnel administratif, ce qu'avait déjà soulevé son prédécesseur pendant dix ans, Christian Schiaretti, aujourd'hui à la tête du Théâtre national populaire -TNP- de Villeurbanne en remplacement de Robert Planchon, et qui avait tenté de mettre en place une troupe permanente salariée, redevenue intermittente au bout de quelques années) ;

- l'action culturelle en direction de la population, considérée comme partie prenante de l'aventure par l'intermédiaire d'associations de gestion et/ou de publics et par sa participation à la vie de la structure (cf. par exemple les premiers programmes et journaux de la Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre au début des années 1970) et non pas comme un public seulement consommateur de spectacles et d'expositions (animations, conférences, lectures,

rencontres, repas, irrigation territoriale du département ou de la région pour les structures les plus importantes, partenariat avec les établissements scolaires, les associations et les divers acteurs locaux...).

Malgré toutes ces bonnes intentions originelles, l'institutionnalisation des structures par la présence de plus en plus forte des collectivités publiques (locaux, financements, associations fermées, politique culturelle...), la professionnalisation et la volonté de reconnaissance de leurs prérogatives par les directeurs et la montée en puissance de l'attitude consommatrice des populations concernées (publics de la culture décrits par Bourdieu (1979) avec Passeron (1964), désintérêt - légitime - pour les seules considérations de gestion des associations supports) ont peu à peu recentré l'action des structures sur les seuls aspects artistiques, encouragés en cela en particulier par les premiers ministères Lang dans les années 1980 (1981-86). La prise en compte de la gestion à partir de la fin des années 80 a prolongé ce phénomène d'éviction des questions de participation et d'ancrage territorial fort, au profit de la mise en place de réseaux de diffusion nationaux de référence... pour les professionnels.

La proposition de charte des missions de service public en 1998 par la ministre de la Culture (et de la Communication depuis le début des années 1980, tout un symbole !...), tendant à ce que les scènes nationales et conventionnées élaborent et signent des contrats d'objectifs avec les collectivités publiques partenaires sur quatre grands engagements : artistiques, professionnels, territoriaux et sociaux, a ainsi suscité une polémique parmi la plupart des directeurs, ne voulant pas se faire imposer des responsabilités à l'égard de la société au-delà du champ culturel strictement entendu. De fait, sur environ 130 structures, seule une trentaine aurait finalisé ces contrats. Ce sont de fait celles qui s'étaient déjà engagées dans ce type d'actions, de formation, professionnelle et amateur, d'accompagnement des pratiques, amateurs et scolaires, d'investissement auprès des populations non-publics, notamment défavorisées des quartiers sensibles (sur lesquels la politique de développement social des quartiers puis la politique de la ville dans les années 1990 ont mis l'accent, avec des partenariats renoués entre institutions culturelles de centre-ville et structures socio-culturelles de quartier) ou éloignées en milieu rural, d'irrigation territoriale. De même, les cahiers des charges des centres dramatiques et des centres chorégraphiques nationaux se sont élargis à ces considérations.

On a assisté ainsi à un regain des valeurs initiales de prise en compte d'une population, de publics ou non-publics, de pratiquants et de territoires variés, par les structures de la décentralisation dramatique et culturelle de spectacles vivants, mais on pourrait élargir le raisonnement aux autres équipements culturels (musées – cf. Thuriot, 2002 – bibliothèques, archives, FRAC, écoles de musique...) et la remise au goût du jour des méthodes et pratiques d'action culturelle et d'éducation populaire. Cela est moins vrai depuis les élections de 2002 en fonction d'un contexte politique et économique et social différent. L'action des équipements de Reims depuis quelques années le montre bien.

B) L'exemple d'institutions culturelles à Reims

Ayant dû laisser l'Espace André Malraux, bâtiment ayant également accueilli la troupe permanente devenue Centre dramatique national, à ce dernier au début des années 80, la Maison de la Culture devint aussi le Centre national Art et Technologie (CNAT) et intégra d'autres locaux sans grande salle de spectacles ni d'expositions. Vouée au nomadisme (comme ces dernières années la Maison de la Culture de Grenoble), elle a investi d'autres espaces,

ouverts et fermés, tels que les Promenades, le parvis et la cathédrale... pour des spectacles dénommés « techniscénies » alliant scénographie et technologies lumineuses et sonores. Mais, à plus long terme, les anciens cirque et manège du 19^e siècle (1867) ont été restaurés à la demande du directeur Jacques Darolles pour accueillir des spectacles.⁵ On peut citer dans le même sens la démarche suivie pour la scène nationale de Douai, réhabilitant l'Hippodrome. Des bâtiments culturels par nature (cirque) et d'autres par destination (manège, hippodrome) sont donc devenus des salles de spectacles, de la même manière que des équipes culturelles occupent des friches industrielles, commerciales ou administratives. Avant ces deux mouvements, qui ont pu se rejoindre dans le temps puisque les exemples de Reims et de Douai sont concomitants (années 80-90) de ceux du Confort Moderne à Poitiers ou de l'Usine Éphémère à Paris déjà cités, on avait assisté à la sortie des équipes artistiques des institutions dans les années 60-70, que ce soit dans des usines, en plein air..., c'est-à-dire dans des espaces non dédiés spécifiquement à des manifestations culturelles. On pourrait aussi citer la plupart des lieux de spectacles du festival d'Avignon et de nombreux autres festivals. Les friches sont donc bien, de ce point de vue, des continuations par d'autres moyens des expériences précédentes, les rendant permanentes ou du moins plus longues dans l'occupation, mais le patrimoine mobilisé ne s'est diversifié que dans des proportions très relatives.

Le réinvestissement de lieux de mémoire, que celle-ci soit culturelle ou non (industrielle, administrative...), a au moins permis une appropriation plus grande et plus durable dans de nombreux cas que celle constatée sur le long terme pour les nouveaux bâtiments des institutions culturelles de spectacle vivant si l'on prend en compte l'ensemble d'une population. Si la revendication, même populaire des lieux institutionnels existe bien dans les sondages pour leur caractère symbolique et valorisant, la fréquentation réelle de ces lieux est bien moins large en général. L'alliance entre lieux de mémoire (du travail, de services publics ou commerciaux...) et activités culturelles serait donc bénéfique à la fois pour les professionnels de la culture et pour les populations, sans compter toutes les possibilités diverses et différenciées offertes aux artistes, qui peuvent créer in situ, lors de résidences plus ou moins longues.

De même, la pluridisciplarité est favorisée par ces espaces non formatés pour le spectacle mais adaptés ou modulables. L'exemple du Palais de Chaillot, ayant accueilli le TNP avant de devenir Théâtre national de Chaillot (actant de l'identification au lieu), mais aussi des musées et institutions cinématographiques, le montre assez bien. Les Scènes nationales étaient par nature pluridisciplinaires mais elles avaient dû se spécialiser en partie au milieu des années 80, limitant ainsi leur spectre d'action culturelle. L'évolution des créations et des structures artistiques a cependant été paradoxale, avec une forte propension et revendication à la spécialisation dans des domaines de plus en plus nombreux et ciblés (danse contemporaine, musiques actuelles, multimédia et nouvelles technologies...) alors même que les artistes s'ouvraient à différentes disciplines et les mélangeaient plus ou moins, pour parfois aboutir à des productions difficiles à « étiqueter ». Le projet global des maisons de la culture retrouve donc des preuves de validité par le développement des lieux intermédiaires qui ont pu se créer en réaction contre la sclérose de ces mêmes institutions dans les années 80.

Par exemple, le nouveau projet artistique du Manège de Reims, scène nationale dirigée par une chorégraphe depuis l'an 2000, Stéphanie Aubin, s'affirme pluridisciplinaire (danses et musiques contemporaines, arts de la piste) et propose différentes modalités de présentation des

⁵ Avant lui, des metteurs en scène avaient pu utiliser ces lieux à l'abandon pour des spectacles ponctuels.

démarches artistiques. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de montrer des créations toutes faites tournant nationalement et internationalement, mais aussi de mettre artistes et population en contact par la présentation de travaux en cours et par des rencontres autour de la création. Le Manège a ainsi proposé ces trois dernières années des Soirées spéciales pour les premiers, ainsi que les « Dimanches des curiosités » pour les secondes. Si les travaux en cours touchent un public plutôt spécialisé, les autres rencontrent un succès plus populaire, en tout cas familial, par leur ouverture gratuite et en continu, au gré des envies et contraintes de chacun, avec différents types de présentation ou de rencontres, ateliers pour petits et grands, CD-Rom... au cours de l'après-midi. Leur coût étant important, les deux formules sont un peu moins fréquentes depuis la rentrée 2002, mais elles s'accompagnent d'une amplification de celles des « Before/After » (soirées gratuites après le spectacle) pratiquées également sans cette appellation à la Comédie de Reims (concerts, lectures, petites formes, « Les yeux bandés »..., avant ou après les spectacles ou bien certains samedis) ou, sous la dénomination de « Cabarets », au Théâtre du Rond-Point avec la nouvelle direction de Jean-Michel Ribes.

Les formes artistiques (et scientifiques dans les musées des sciences ou les écomusées par exemple) et les modalités de rencontres avec la population se sont donc multipliées, rendant les artistes et les publics co-créateurs l'espace d'un moment ou sur une plus longue période (cf. les ateliers d'écriture ou autres, pratiqués depuis plus de vingt ans et très utilisés dans le cadre de la politique de la ville et de développement rural notamment), tout en maintenant chacun à sa place (artiste/public) malgré certaines confusions parfois. La prise en compte de l'environnement quotidien (objets, sons, nouvelles technologies...) participe de ce rapprochement avec les centres d'intérêt de la population et correspond à la diversification des matériaux mobilisés par les artistes du spectacle, rejoignant en cela les plasticiens de l'art dit contemporain, souvent mal compris du fait de leur avance sur leur temps mais aussi l'opacité de leurs démarches bien souvent peu sujettes au dialogue. Le Fonds régional d'art contemporain de Champagne-Ardenne s'est ainsi également ouvert plus largement au public, au-delà des scolaires, en accueillant des rencontres entre artistes plasticiens et du spectacle dans ses locaux installés dans un monument historique à Reims, ou en proposant des séances de cinéma expérimental dans d'autres lieux (au Kraft, salle de spectacles et de restauration aujourd'hui fermée, puis au Palais du Tau attenant à la cathédrale).

Si ces expériences restent limitées dans l'objectif de démocratisation culturelle, il en va de même pour les friches culturelles, mais le point commun réside dans l'ouverture tous azimuts à des partenariats culturels destinés à décloisonner les disciplines et les démarches artistiques, et à les mettre au contact le plus possible avec la population sous des formes diverses. On peut constater à cet égard que ces approches sont souvent le fait de directeurs et d'équipes jeunes et nouvellement nommés, aptes à changer le rapport avec le public. La présence artistique permanente, au moyen de compagnies ou artistes associés, en résidence ou avec des « cartes blanches », permet de dynamiser ces processus et à la fois de les installer sur le moyen ou long terme et de les renouveler plus ou moins fréquemment.

A ce titre, on pourrait conclure et résumer toute l'évolution décrite ci-dessus au travers de l'aventure de Culture Commune dans le bassin minier du Pas-de-Calais. Au lieu d'un festival éphémère, la directrice Chantal Lamarre a construit depuis 15 ans une démarche culturelle autour de la participation des communes, des associations et des habitants à l'accueil et à la production culturelle, de l'association d'équipes artistiques, de l'investissement de lieux quotidiens (salles des fêtes...) et de mémoire (puits 11/19 de Loos-en-Gohelle transformé en lieu de fabrique), de la considération du territoire et de sa population (conditions sociales et

économiques) et a obtenu la reconnaissance nationale avec le label de scène nationale éclatée (et non avec un seul grand lieu de diffusion, ce qui constitue une innovation) et internationale par sa participation à plusieurs réseaux européens (Trans Europe Halles, Banlieues d'Europe...), montrant ainsi que non seulement l'expérimentation peut se pérenniser et s'institutionnaliser sans pour autant être récupérée par les pouvoirs publics, mais aussi qu'il pouvait y avoir convergence entre friches et scènes nationales, pour peu que les équipes refusent de s'installer dans un confort au détriment de l'action culturelle de terrain.

Références :

- Abirached R., dir., 1992, *La décentralisation théâtrale 1. Le premier âge 1945-1958*, Arles, Actes Sud-Papiers.
- Abirached R., dir., 1993, *La décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux 1959-1968*, Paris, Actes Sud-Papiers.
- Bourdieu P., Passeron J.-C., 1964, *Les héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Ed. de Minuit.
- Bourdieu P., 1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit.
- Chabrilat J., Nahon J., Bordage F., Macé B., 1990, *Les nouveaux lieux culturels*, Lyon, ARSEC.
- Debord G., 1971, *La société du spectacle*, Ed. Champ libre.
- Lextrait F., 2001, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, www.culture.gouv.fr ou Documentation française.
- Marquis C., 2002, *Friches / fabriques : quel espace de liberté artistique pour le devenir des territoires ?*, mémoire pour le DESS en Administration locale, Développement local et culturel, Faculté de Droit et de Science Politique, sous la direction de Marc Leroy, Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Thuriot, F., 2002, « Les nouvelles politiques de publics. L'exemple des musées de Reims et d'Amiens », pp. 295-312, in : Tobelem J.-M., éd., *Politique et musées*, Paris, L'Harmattan.