

La Friche la Belle de Mai :

L'invention d'une nouvelle époque de l'action culturelle ?

• Fabien Labarthe

*Chargé d'études en sociologie **

Dossier

L'objet de cet article est d'effectuer un détour par la Friche la Belle de Mai afin d'analyser la genèse des principes d'action culturelle des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA), ainsi que les modes opératoires qu'ils énoncent. Ces derniers renvoient aux principes de parole d'artiste, de nomadisme et de transversalité censés réarticuler de manière innovante les rapports des artistes à la création, des œuvres au public, du créateur au corps social. Le fil conducteur de l'article consiste in fine à interroger la dimension novatrice de la nouvelle époque de l'action culturelle, dont la Friche la Belle de Mai se veut être le fer de lance.

L'objet de cet article est d'effectuer un *détour* par la Friche la Belle de Mai afin d'analyser la genèse des principes d'action culturelle des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA), ainsi que les modes opératoires qu'ils énoncent. La Friche émane d'une politique globale de rénovation urbaine impulsée, au début des années 1990, par la municipalité de Robert-Paul Vigouroux, alors fraîchement élu. La récente équipe entend réinvestir les nombreux sites qui ont été laissés à l'abandon, suite à la désindustrialisation qu'a connue Marseille durant la décennie précédente. Dans ce contexte de transition économique-politique, l'occupation des friches industrielles par des collectifs d'artistes apparaît aux yeux de la

nouvelle municipalité comme un moyen efficace, peu coûteux financièrement et « payant » symboliquement, de redorer l'image de la ville, et d'attirer vers elle de nouveaux capitaux pour de futurs projets plus ambitieux. C'est donc sur le terreau d'une stratégie de rénovation et de spéculation immobilière que naît la « culture des friches »¹ à Marseille.

L'artisan de cette politique culturelle locale, pour le moins atypique à l'époque, est Christian Poitevin, « poète performer » alors adjoint au maire à la culture. C'est en partie grâce à lui que Marseille devient, au début des années 1990, l'épicentre du monde des arts de la rue. L'ère Poitevin crée les conditions d'une politique culturelle à Marseille qui soit

* Télécom Paristech, Campus SophiaTech, Les Templiers, route des Chappes, 06410 Biot.
fabien.labarthe@telecom-paristech.fr

« centrée sur le souci d'équilibrer les marges par rapport aux institutions² ». Cela se concrétise par le soutien de la municipalité et de la DRAC-PACA à des compagnies telles que Lieux Publics, Generik Vapeur, Hors Les Murs et Ilotopie ; mais aussi par le développement de structures d'accueil qui se situent à la périphérie des circuits officiels : le Centre International de Poésie de Marseille, le Centre National de création des Arts de la Rue... et bien sûr la Friche la Belle de Mai, ancienne manufacture de tabac (la Seita) située dans un quartier populaire de Marseille.

Pour codiriger la nouvelle structure créée en 1992, Christian Poitevin fait appel à Alain Fourneau et Philippe Foulquié. Les deux hommes mutualisent une longue expérience en matière de gestion d'un lieu culturel. Ils sont respectivement directeurs du théâtre les Bernardines et du théâtre de marionnettes Massalia, considérés, depuis qu'ils ont ouvert leurs portes à Marseille (en 1987), comme des théâtres-laboratoires de création³. La Friche la Belle de Mai est donc d'abord le lieu d'hommes de théâtre, ce que subsume d'ailleurs le nom de l'association qu'ils fondent (SFT pour « Système-Friche-Théâtre ») ; et c'est dans l'histoire du théâtre populaire, en particulier du théâtre de rue, que réside une partie des sources idéologiques de la Friche.

De même que le philosophe Gaston Bachelard disait des instruments scientifiques qu'ils étaient des « théories matérialisées », on propose de considérer la Friche la Belle de Mai comme une matérialisation des théories de l'art qui ont tout à la fois précédé et présidé à sa mise en structure culturelle. De plus, si la Friche la Belle de Mai s'est imposée en France comme une référence, c'est parce qu'elle s'est dotée, par rapport à d'autres structures du même type, d'une propriété supplémentaire – axiomatique – visant à générer des préceptes à partir du corps de théories, dont elle-même procède. De ce point de vue, il n'est pas anodin que le texte faisant aujourd'hui référence sur la question de la « nouvelle époque de l'action culturelle » ait été commandé, en 2000, par le ministère de la Culture⁴, à un ancien administrateur de la Friche la Belle de Mai. Rédigé par Fabrice Lextrait, ce

rapport développe, sur la base d'une trentaine de monographies (dont celle de la Friche), un argumentaire général qui met en avant les « fondements communs » de ces espaces qualifiés d'« intermédiaires »⁵. On considèrera donc, dans les pages qui suivent, que les principes de la Friche sont équivalents à ceux des NTA dans leur ensemble, en dépit des variations qui peuvent exister localement. Le rapport Lextrait constituera par conséquent le principal corpus de données, en tant qu'il constitue une formalisation des principes « frichistes », aussi bien que des Nouveaux Territoires de l'Art.

Une double interrogation traverse les pages suivantes : la première est celle de l'explicitation des principes d'action de la Friche, dont on postule qu'ils éclairent ceux des NTA dans leur ensemble, et nous serons particulièrement attentifs à la manière dont se formule, au sein de ces principes, la question du public. La seconde, en filigrane, questionne la dimension novatrice des Nouveaux Territoires de l'Art. Autrement dit, peut-on parler, comme le font les acteurs de la Friche, de « nouvelle époque de l'action culturelle » ? Et, dans l'affirmative, en quoi et par rapport à qui y aurait-il « nouveauté » ?

Parole d'artiste, nomadisme et transversalité

La thématique de la « troisième époque » de l'action culturelle est au cœur de la rhétorique de présentation de la Friche la Belle de Mai, comme de celle des NTA⁶. Elle a, à notre connaissance, d'abord été théorisée par Philippe Foulquié lors de la « Controverse d'Avignon » de 1998. Celui-ci distingue une première période militante, dans les années 1880-1950, caractérisée par la désertion du public pour les arts vivants. En réaction vont se développer les mouvements d'éducation populaire, les tentatives de décentralisation théâtrale, afin de « résoudre à la fois les questions sociales du développement culturel et les questions artistiques du partenariat des Publics⁷ ». La

seconde période, dite instituante, qui s'étend de Malraux à Lang, est celle de la fondation du Ministère de la Culture et du développement de la décentralisation culturelle. La troisième époque, qualifiée pour sa part de politique, voit les artistes s'insérer dans les affaires de la cité, à partir du territoire sur lequel ils agissent. Elle renvoie également aux principes de « parole d'artiste », de « nomadisme » et de « transversalité » censés réarticuler de manière innovante les rapports des artistes à la création, des œuvres au public, du créateur au corps social.

Ethique de la parole d'artiste

Comme indiqué dans de nombreux documents de communication par la voix de Philippe Foulquié, « *La Friche n'est ni un modèle, ni une alternative, ce n'est peut-être finalement qu'un des multiples aspects de cette formidable capacité des hommes à déjouer les systèmes qui les empêchent de parler* ». Cette formule marque bien l'idée du refus du modèle, en écho au double refus de l'académisme artistique et de l'autoritarisme politique du tournant des années 1970. Elle indique également un parti-pris subversif : la Friche fait partie de ces entités œuvrant à la liberté d'expression, liberté tout entière comprise dans la parole d'artiste, face à des forces oppressives qui n'ont de cesse de vouloir la bâillonner.

Une telle posture n'est pourtant pas réductible au refus de l'institution, comme on pourrait le présumer. Elle caractérise plutôt une double demande adressée à l'institution, celle de reconnaître la fonction sociale de l'artiste et celle de lui assurer son soutien, la condition de son autonomie créative passant précisément par le financement public, garant de la survie de l'artiste et de l'indépendance de son geste. Comme leurs prédécesseurs de l'avant-garde, les acteurs de la Friche sont donc confrontés à cette question épineuse du rapport au pouvoir, dont ils dépendent en même temps qu'ils en refusent le diktat. Une solution paraît avoir été inventée ici pour tenter de tempérer ce rapport de force et tâcher de sortir de cette tension inhérente à la condition d'artiste subventionné : celle de ce que l'on pourrait appeler

« l'institutionnalisation du refus de l'institutionnel ».

L'institutionnalisation du refus de l'institutionnel désigne l'engagement des acteurs de la Friche à vouloir convaincre l'institution des vertus de la critique artistique⁸ ; dans la mesure où cette critique ne se base plus sur le seul refus mais se veut être dorénavant « participative », pour employer un terme devenu aujourd'hui paradigmatique. Il ne s'agit pas seulement de se situer contre, mais d'œuvrer pour la transformation de la société. Pour les « Frichistes », un rapport éthique aux institutions se fonde sur la responsabilité des artistes, sur leur capacité à inventer de nouvelles formes de socialités, plutôt que sur une opposition idéologique frontale⁹. Pour préserver l'art de la standardisation marchande, il faut qu'à leur tour les institutions prennent pleinement en compte le questionnement politique des artistes qui occupent les friches, et la dimension contestataire qui va de pair avec cette démarche. Puisqu'il y va de l'intérêt commun, il faut donc qu'elles laissent du champ aux créateurs, qu'elles accordent une légitimité politique à l'artiste dans sa capacité à créer du lien social et à rénover la cité.

La question plus spécifique de la création, entendue à la fois comme innovation artistique et expérimentation de l'action culturelle, se pose, elle aussi, à partir du thème de la « parole d'artiste », « *c'est-à-dire de l'artiste travaillant, de cette parole et de ce qu'elle implique dans les moments de la production, dans les moments de la réalisation des œuvres, et cela jusqu'à la rencontre avec le public* » (Foulquié, cité par L'extrait, 2001, p. 74). C'est ici l'ensemble du processus artistique qui est concerné, et ce point est d'importance pour notre propos général. La parole d'artiste ne se confond pas, en effet, avec la démarche particulière d'un artiste ou le propos singulier d'une œuvre : elle s'élabore collectivement, s'infuse et se diffuse au moment de la « production », qui intègre en son sein la réception de l'acte artistique. La production, comme la nomme Philippe Foulquié, est donc censée favoriser la connexion de l'artiste avec les réalités sociales qui l'entourent. Figure alternative entre les dirigeants des lieux

conventionnés et les collectifs d'artistes, le producteur œuvre par conséquent au développement de la parole d'artiste en dehors des sentiers battus, tout en revendiquant pour elle un droit à l'hésitation, au tâtonnement et à l'erreur, à l'exploration des chemins de traverse ; toutes choses que les institutions se doivent désormais de reconnaître si elles veulent soutenir la création, sans pour autant l'entraver¹⁰.

Esthétique du nomadisme

La notion de nomadisme est un second principe organisateur de la Friche. Elle renvoie, dans un premier sens, à l'idée d'itinérance : malgré l'installation pérenne d'artistes résidents dans les locaux de la Seita, il s'agit de demeurer mobiles, en occupant temporairement différents espaces urbains dans la ville¹¹. La filiation avec les arts de la rue est ici primordiale : l'appropriation de l'espace urbain, son changement temporaire de fonctionnalité, constituent un moyen d'intervenir sur le territoire, de transformer la ville, d'interpeller le citoyen. Le principe de « l'artiste, la ville, sa ville », titre d'un dossier de présentation de la Friche datant de 1995 et repris dans le rapport L'extrait, désigne cette attention portée par l'artiste au monde qui l'entoure. Les acteurs des NTA entendent ainsi agir localement, y compris dans le rapport aux institutions ; ce qui ne les empêche pas, assurent-ils, de penser « globalement »¹². L'enjeu de cet art « en espace public » est donc d'assurer une présence permanente de l'art dans la ville, afin que le rapport à l'art ne se conçoive plus dans un régime d'exceptionnalité, mais dans celui d'une routine, d'une quotidienneté.

Dans un second sens, la notion de nomadisme est utilisée pour désigner l'organisation interne à la Friche. Elle souligne la souplesse des aménagements que la vacance d'une friche industrielle autorise pour moduler les espaces et les temps de travail nécessaires à la réalisation des projets. L'indéfinition des espaces, leur plasticité, permettent aux ateliers d'artistes de devenir lieux d'exposition ou de formation, aux coulisses de se transformer en scènes ou en studios. La Friche imbrique là des hangars

vides, ici des espaces de convivialité, susceptibles à leur tour de devenir des salles de spectacle¹³. La non-spécialisation des espaces du site industriel procède d'une absence de programmation architecturale, qui autorise toutes les appropriations, tous les détournements. En écho, le temps de travail est lui aussi « divagant ». Le temps de la contrainte sociale doit faire place au temps idiosyncratique de l'artiste, au respect de sa temporalité propre, qui s'accorde mal d'horaires et de rythmes imposés. Le nomadisme témoigne alors d'une volonté de « ré-organiser » les espaces scénographiques comme les temps de travail, afin de favoriser l'expression de nouvelles esthétiques négligées dans les équipements culturels conventionnels, jugés plus « discriminatoires » (L'extrait, 2001, p. 216). En ce dernier sens, le nomadisme annonce la dimension transversale des conditions du travail des artistes, et celles de l'accès du public à la pratique artistique, culturelle ou amateur.

Transversalité artistique et croisement des publics

L'accent est enfin mis à la Friche la Belle de Mai sur la coprésence, sur un même site, de disciplines artistiques disparates. De fait, on compte à la Friche environ soixante-dix structures représentant des disciplines aussi variées que le théâtre, la danse, la musique, les arts plastiques, les arts vidéo ou numériques¹⁴, auxquelles il faut ajouter les « résidences » d'artistes qui, de façon temporaire, viennent enrichir le lieu de nouvelles esthétiques. Le constat vaut alors pari, et c'est la « transversalité » découlant du partage de l'espace commun, qui est pointée comme la condition de possibilité de toute forme d'expérimentation, en termes de création artistique comme en termes de croisement des publics.

Ce dernier principe est cardinal puisque de lui découle un argumentaire qui met en valeur la « territorialité » pour inventer d'autres formes de rapport à l'art et au public. Les Nouveaux Territoires de l'Art auraient en effet pour vocation de stimuler, peut-être mieux – en tout cas différemment – qu'ailleurs, les rencontres,

les confrontations, les découvertes. La transdisciplinarité sur un même site doit générer des croisements entre publics qui d'habitude ne se côtoient guère : ceux d'un concert de hip hop et d'un spectacle de danse contemporaine, pour reprendre l'exemple utilisé par Lextrait. Ce « frottement » social entre deux types de public, pour ainsi dire *in situ*, produirait des fécondations croisées en matière de goûts culturels. Le cas échéant, il se pourrait même qu'en jaillisse l'étincelle, sinon la vocation. C'est dans ce même ordre d'idée que la relation entre artistes et publics est, elle aussi, envisagée ; la stratégie de médiation consistant à vouloir conjuguer et à tirer profit des agir créatifs qui se croisent et se fécondent au sein de ces espaces d'exposition mutuelle.

S'ensuit un tout autre cadrage des modalités de l'action culturelle, dans laquelle l'œuvre n'est plus l'objet principal à valoriser. A la différence du théâtre populaire, ce n'est plus l'œuvre achevée en tant que telle, qui est considérée comme intrinsèquement susceptible de susciter l'intérêt du public, c'est davantage le « processus de création », incertain et par là toujours inachevé, qui permettrait une meilleure implication de ce dernier. En substance, plutôt que de convier un public à venir voir une œuvre, l'idée qui prévaut est de le considérer comme « *un partenaire artistique de l'aventure* » (Lextrait, 2001, p. 202), en le faisant accéder à l'envers du décor. Puisque la souplesse des aménagements d'une friche offre des espaces qui favorisent la proximité avec les créateurs, pourquoi ne pas alors favoriser « l'ouverture des processus de travail » : « *le projet artistique est, dans ce cas, la mise en visibilité d'étapes de travail qui intègre plus ou moins le regard public. La démarche n'est pas de rendre démocratique le processus de création et d'écriture, en convoquant le public pour savoir ce qu'il en pense, mais seulement de voir ce que cela produit comme débat, ce que cela fait bouger et ce que cela pose comme problèmes* » (Lextrait, 2001, p. 206).

De nombreux observateurs n'ont pas manqué de faire remarquer que ce trait de « publicité », entendu dans le sens « habermassien » du terme, agissait comme l'une des dimensions

constitutive des Nouveaux Territoires de l'Art¹⁵. Mais le caractère public des NTA se fonde aussi sur la nature transversale des espaces proposés et des activités qui y sont données à voir, dans une perspective interactionnelle cette fois. Sous ce deuxième rapport, il s'agit surtout d'aménager des espaces-temps où les affairements respectifs des artistes et des publics seraient mis en visibilité, afin que le continuum des pratiques, qui va des uns aux autres, ne soit jamais interrompu. Il en résulterait une sorte de scénographie paradoxale où, d'un point de vue spatial, les coulisses et les scènes sont sans cesse réversibles et où, d'un point de vue temporel, le public n'en serait pas tout à fait encore un, ou plutôt le deviendrait différemment. Si ce dernier est bien sûr convié à assister aux spectacles, il est surtout invité à « *coopérer dans la démarche de création* » ; au titre de « spectActeur », pour reprendre le néologisme employé par Lextrait. On reconnaît ici les vieux leitmotifs du *happening* et des arts de la rue consistant à vouloir bousculer la relation artiste/public, et à transformer le spectateur jugé « passif » en participant « actif ». Mais dorénavant la participation se conçoit davantage en amont du travail artistique plutôt qu'en aval, au stade de la production des œuvres plutôt qu'à celui de leur diffusion. Aussi, le principe d'action culturelle qui prévaut n'est-il plus de « *conquérir des publics aussi nouveaux qu'ils soient* », mais de « *leur proposer de nouveaux trajets* » (Lextrait, 2001, p. 217).

Nouvelle époque ou troisième stratégie de l'action culturelle ?

A partir de là, il devient possible de revenir à la deuxième question que nous posions dans l'introduction de cet article, celle de savoir sur quoi repose le caractère novateur des Nouveaux Territoires de l'Art, comme de cette nouvelle époque de l'action culturelle, dont la Friche la Belle de Mai se trouve être l'un des fers de lance. En s'inscrivant dans l'idée d'un primat de la création¹⁶, en portant notamment la « parole

d'artiste », elle semble bien privilégier la troisième stratégie de l'action culturelle identifiée par Passeron (1991), à savoir « *le projet de renouvellement révolutionnaire de la création* », stratégie dont il nous dit qu'elle caractérise la plupart des avant-gardes esthétiques. Or, c'est bien sur le plan de la transformation des formes de la production artistique qu'entend se positionner la Friche la Belle de Mai et, partant, les Nouveaux Territoires de l'Art, ce qui en relativise du même coup la nouveauté.

On sait en effet, que l'une des idées phares du Théâtre populaire concerne l'organisation de l'espace scénique. Pour que le théâtre ne soit plus perçu comme un divertissement bourgeois (ou un marqueur social), il faut y créer la possibilité d'une égalisation des conditions, au moyen d'une mise en scène innovante du répertoire classique et contemporain. Le livre que publie Romain Rolland en 1903, « *Le Théâtre du Peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* », constitue à ce titre une étape importante : il marque le début d'une réflexion expérimentale sur l'espace de la représentation théâtrale. Outre la déconstruction progressive de la scène à l'italienne, cette recherche sur les dispositifs scénographiques aboutit, de façon quelque peu paradoxale, à l'« *esthétique du tréteau nu* » conceptualisée par Jacques Copeau en 1913 dans son « *Essai de rénovation dramatique* ».

« *Rénovation dramatique* » et « *Nouveaux Territoires de l'Art* » témoignent, en fin de compte, d'une revendication similaire : celle qui s'est formulée dans la plupart des manifestes de l'art contemporain, et qui consiste à réclamer des espaces scéniques vierges de tout artifice – en friche donc – pour y exprimer de nouvelles esthétiques. De fait, cette volonté toujours renouvelée de vouloir fonder, depuis le début du XX^e siècle¹⁷, un « *art nouveau* », s'accompagne inlassablement d'un refus des dispositifs architecturaux et scéniques conventionnels ; défiance dont le corollaire se traduit par l'appropriation d'espaces non traditionnellement dévolus à l'expression artistique. Cette aspiration ancienne, et récurrente, se veut elle-même motivée par le désir de sortir des

académismes, de dépasser les segmentations socioculturelles du goût, de ressourcer les fondements de l'émotion esthétique ; en bref, de conquérir à l'art de plus larges publics. Et c'est probablement à Avignon, avec la récupération d'un palais des Papes alors en friche¹⁸, que Vilar donnera le point d'orgue institutionnel à ce mode opératoire typique des avant-gardes théâtrales françaises consistant à vouloir décroquer physiquement les lieux de la mise en scène pour mieux décroquer les barrières sociales qui empêchent l'accès à la culture.

Dès lors, une nouvelle interrogation émerge : qu'y a-t-il de nouveau, dans le sens cette fois de différent par rapport à ce qui précède dans le cadre précis de cette stratégie là ? Si l'on s'en remet encore une fois à Passeron, il n'y aurait pas lieu de s'illusionner sur la capacité du « *projet de renouvellement révolutionnaire de la création* » à mieux « *démocratiser* » la culture que les deux autres stratégies qu'il décrit¹⁹. Au contraire même, en exaltant « *l'équivalence de l'extrémisme populiste et de l'extrémisme des arts d'avant-garde, c'est dans son discours, plus que dans la composition de son public, qu'il réalise le "dépassement" des deux premiers* » (Passeron, 1991, p. 294). Et on a vu en effet que cette volonté de dépassement des connotations sociales était bien présente dans le principe de « *nomadisme* » que prône la Friche, censé offrir une meilleure accessibilité et une plus grande convivialité aux Nouveaux Territoires de l'Art. Or, comme le font remarquer Poggi et Vanhamme (2005, p. 45), « *l'idéal d'une fréquentation des friches, qui serait moins discriminante que celle des équipements culturels traditionnels, reste problématique, notamment si l'on se contente de considérer la question de l'accessibilité du seul point de vue d'une fréquentation libre du "tout public"* ».

Ce qui change en revanche, c'est que son révolutionnarisme culturel, pour l'avoir appris de la critique littéraire des années 1960-1970, ne repose plus sur la notion d'œuvre, mais sur ce qu'elle appelle le processus de création ; de sorte que ce n'est plus l'œuvre qui, en tant que telle, est chargée d'activer le brassage des publics, mais bien plutôt « *la transdisciplinarité in situ* ». Tenant pour acquis que toute œuvre est

désormais « ouverte », selon l'expression d'Umberto Eco (1965), c'est en favorisant l'accès public aux montages créatifs que la Friche entend résoudre la tension entre innovation artistique et action culturelle. Or, c'est très certainement dans cette dernière manière d'envisager l'accessibilité à la Friche que réside le principal indice de nouveauté. On sait bien sûr que la proximité spatiale n'a jamais réellement annulé la distance sociale²⁰, mais le partage d'un espace commun, lorsqu'en effet des artistes et des publics le fréquentent, constitue une propriété qui vaut la peine qu'on s'y arrête, et qu'on en étudie les effets potentiels. Ils s'agrègent à une dimension pragmatique revendiquée par les Nouveaux Territoires de l'Art, selon laquelle un public, quelle que soit sa composition sociologique, c'est d'abord une population qui « pratique ». C'est là du moins tout l'enjeu « de mises en visibilité » qui consistent à inciter cette population à entrer dans un même agir créatif ; ce qui, en conséquence, peut aussi être reçu par le chercheur comme une invite à aller voir ce qui se passe concrètement dans les friches culturelles²¹.

Conclusion

Au tournant du XX^e siècle, les hommes de théâtre ont été les premiers à insuffler l'idée selon laquelle l'art, en ralliant le peuple²², pouvait favoriser l'esprit démocratique et la cohésion nationale. La manière dont a été envisagée la question du public par les entrepreneurs du théâtre populaire, dans la dimension très singulière que leur a conférée l'histoire de la culture en France, a fortement influé sur l'invention d'une politique culturelle au tournant des années 1960 (Urfalino, 2004). Depuis lors, toute entreprise de création artistique, pour faire reconnaître son existence sociale auprès des pouvoirs publics, doit se prévaloir d'offrir un accès égalitaire à la culture. La Friche la Belle de Mai, comme elle le théorise elle-même au travers de cette idée de

« troisième époque », est le produit de cette histoire ; aussi n'échappe-t-elle pas à l'injonction de démocratisation culturelle pour justifier la légitimité de son entreprise artistique, quand bien même cette dernière n'en dépendrait pas forcément. Dans cet exercice de contorsions idéologiques typique de la vie culturelle française, elle se spécifie en revanche par l'affirmation du primat de la création artistique sur les étapes habituelles de l'action culturelle.

En ce sens, la Friche la Belle de Mai peut être considérée comme une émanation de cette « rupture de la sainte trinité », dont parle Caune pour désigner « la divergence d'attitudes, d'intérêts et de conception entre les créateurs et les animateurs » (1999, p. 253), telle qu'elle s'est exprimée à la fin des années 1960. La rupture désigne le refus du triptyque création/diffusion/animation qui caractérisait jusqu'alors la politique de démocratisation culturelle. Caune précise que cette rupture idéologique s'est notamment appuyée « sur deux esthétiques théâtrales (...). La première est fondée sur les conceptions dramaturgiques de Bertolt Brecht. La seconde, sur la référence à Antonin Artaud actualisée par les représentations du *Living Theatre* et de *Grotowski* » (1999, p. 253). Dans son chapitre intitulé « Mai 68 ou la fausse désillusion », Urfalino (2004) a montré comment le brechtisme fut le support intellectuel du procès de la politique culturelle « malrausienne », tel que l'ont instruit, à Villeurbanne, les représentants de la troisième génération du théâtre populaire. Si l'on considère que le rapport L'extrait consiste également en une critique de la politique de démocratisation culturelle, en affirmant la volonté renouvelée des friches culturelles d'abolir la distance spatio-temporelle qui sépare l'acteur du spectateur, nous voudrions émettre – à l'issue de cet article – l'hypothèse selon laquelle les Nouveaux Territoires de l'Art sont, en partie du moins, une expression institutionnelle de l'esthétique théâtrale qui s'est appuyée sur la référence à Artaud. En effet, les communautés théâtrales, telles que le *Living Theatre* fondé par Julian Beck et Judith Malina en 1950 aux Etats-Unis ou, plus près de nous, le *Théâtre du Soleil* d'Ariane Mnouchkine qui

s'établit à la Cartoucherie de Vincennes dans l'après mai 1968, feront d'Antonin Artaud le porte-parole idéal de leurs aspirations libertaires à vouloir s'affranchir des codes normatifs de la vie en société, en opposition à une conception brechtienne du théâtre jugée insuffisamment « performative ». Or, ce monde de l'art performatif, qualifié d'avant-gardiste et d'*underground* dans les années 1960-1970, constitue l'une des influences majeures des acteurs qui ont façonné la nouvelle époque de l'action culturelle²³, comme le précise Philippe Foulquié dans l'entretien qu'il nous a accordé pour ce numéro de la revue Faire Savoirs.

Notes

- 1 Pour reprendre le titre du chapitre qui leur est consacré dans « Gouverner Marseille » (Peraldi & Samson, 2005). On pense également à l'article de Roulleau-Berger, intitulé « Cultures de Friches à Marseille » (1996).
- 2 Christian Poitevin, extrait d'entretien daté de 1994 et cité par Roulleau-Berger (1996, p. 16-17). De même, déclarait-il, la même année, dans les colonnes du *Nouvel Observateur* : « *Les institutions sont là, immuables et fortes. Il fallait développer les marges. Ensuite, favoriser le mixage des disciplines et des origines culturelles. Que se passe-t-il quand le cinéma rencontre la peinture, la chorégraphie, l'écriture ? Quand la culture arabe rencontre l'arménienne, la juive ou la provençale ?* ». Dossier intitulé « Marseille la rebelle », cité par Peraldi & Samson (2005, p. 214).
- 3 A l'image du *Théâtre de la Cité* fondé par Roger Planchon en 1957 à Villeurbanne, près de Lyon, ville dans laquelle précisément Philippe Foulquié s'est formé à l'animation culturelle, avant de venir à Marseille pour créer le théâtre Massalia.
- 4 Plus précisément par le secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, alors dirigé par Michel Duffour.
- 5 La notion d'« espace intermédiaire » est tirée de l'ouvrage précurseur de Roulleau-Berger, « Le travail en friche ». Le terrain à partir duquel est proposée cette notion s'est déroulé, en partie, à la Friche la Belle de Mai. Il faut cependant faire remarquer que cette notion n'a pas été initialement forgée pour qualifier spécifiquement des friches culturelles, mais que plus largement, « *l'espace intermédiaire correspond à un segment sociétal où se réinterprètent, s'inventent des normes de travail et d'activité qui peuvent intervenir dans la reformulation de règles d'accès au travail salarié* » (Roulleau-Berger, 1999, p. 12).
- 6 C'est en effet cette idée qui inspire le titre du rapport L'extrait (2001), dans lequel on trouve, aux pages 190 à 192, un argumentaire à trois temps visant à retracer les fondements historiques des friches culturelles au regard d'une histoire réinterprétée de la politique culturelle française.
- 7 Les citations sont extraites de l'entretien accordé par Philippe Foulquié à Arlette Hérat pour la revue *Mouvements*, datée de septembre 2000, et qui a été depuis réédité sur de nombreux supports de communication de la Friche la Belle de Mai.
- 8 Il est d'ailleurs significatif que pour développer cette idée le rapport L'extrait fasse référence au livre d'Eve Chiapello (1998) qui propose une analyse historique et sociologique des recompositions de cette critique.
- 9 Nous ne sommes donc pas dans une posture de type libertaire, ou autonome (dans le sens politique du terme). Le colloque « Nouveaux territoires de l'art », qui s'est tenu à la Friche, en 2002, fut d'ailleurs l'occasion d'une confrontation entre les acteurs des friches culturelles (françaises et européennes) et des groupes de militants radicaux, fondamentalement opposés au fonctionnement étatique et capitalistique de la société, et qui dénoncèrent violemment, comme le faisaient jadis les artistes qui ont initié la philosophie politique de la Friche, à partir de prises de parole et de distributions de tracts, ce qu'ils estiment être une compromission des artistes avec le système.
- 10 On remarquera à cet égard que la cause semblait déjà entendue par l'ancien secrétaire d'Etat à la culture, Michel Duffour, lorsque celui-ci adressa sa lettre de mission à Fabrice L'extrait en octobre 2000. On peut y lire que l'objectif de la commande est « *de construire une approche raisonnée afin que les services du ministère de la Culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label* ».
- 11 Ce principe demeure actif aujourd'hui : voir, par exemple, dans le cadre de « Quartiers libres », la démarche artistique de l'artiste et photographe Alfons Alt (résident de la Friche) dans le quartier de la

Joliette, en 2012 : <http://quartierslibres23.blogspot.fr/p/en-2012.html>

12 « *Le principe de "l'artiste, la ville, sa ville" n'a en effet que peu à voir avec le vieux slogan "vivre et travailler au pays", et en revanche beaucoup à partager avec les notions de développement durable, d'écologie artistique et d'équilibre territorial. Nous revenons donc toujours au positionnement politique territorial qui refuse les modèles d'aménagement et encourage l'affirmation des singularités, des spécificités. Territoires urbains et territoires ruraux sont dans la même résistance envers une certaine forme de mondialisation, d'uniformisation* » (L'extrait, 2001, p. 196).

13 On peut citer, à titre d'exemple, la Cartonnerie, ancien hangar de la Friche la Belle de Mai, devenu l'un des principaux lieux d'exposition du site, ou la salle de concert du Cabaret Aléatoire, anciennement Espace Massalia, lieu d'information et d'accueil du public.

14 La liste complète des structures hébergées sur le site de la Friche la Belle de Mai peut être consultée à l'adresse : < <http://www.lafriche.org/content/lannuaire-de-la-friche>>.

15 Sur ce point, nous renvoyons en particulier aux travaux de Raffin (2007).

16 Comme le souligne Raffin (2001, p. 18), « *lorsque les acteurs de la Friche la Belle de Mai interrogent les relations entre l'artiste, le social, l'économique ou le politique, c'est en gardant un impératif de création au centre de toute initiative. Il n'est pas question ici de dépouiller la dimension artistique de ses qualités propres, au profit de velléités sociales ou économiques. L'exigence artistique reste une préoccupation de tous les instants* ».

17 Sur l'évolution historique d'un espace social consacré à la culture construit sur l'opposition structurelle entre les « anciens » et les « modernes », voir Bourdieu (1992).

18 Comme l'écrit Ethis (2002, p. 97) à propos de la première Cour de 1947, photo à l'appui, « *le plateau est aménagé à l'aide de tréteaux montés sur des bidons d'essence et des rails de chemins de fer ; tous les spectateurs sont assis sur des petites chaises de jardin identiques, distinctement séparées par des barrières en fonction des catégories de prix* ».

19 A savoir : (1) le projet de conversion du public à la fréquentation et à l'admiration des œuvres dites « légitimes » (emblématique de l'action culturelle initiée par André Malraux) et (2) le projet de

réhabilitation qui vise à favoriser l'« expression autonome » des formes populaires de culture déjà pratiquées par des groupes sociaux (emblématique de l'action culturelle portée par Jack Lang).

20 On lira à ce propos le très fameux article de Chamboredon & Lemaire (1970).

21 C'est, du reste, ce à quoi nous nous sommes astreints en conduisant une enquête ethnographique de type longitudinale sur les « jeunes du quartier » qui fréquentaient l'Espace Culture Multimédia de la Friche la Belle de Mai (Labarthe, 2013).

22 A ce sujet, on peut lire Ritaine (1983) ou Dubois (1999).

23 Par exemple, la Cartoucherie de Vincennes est pointée du doigt par le rapport L'extrait (2001, p. 192) comme étant l'une des premières friches culturelles en France.

Références

Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil.

Caune, Jean. (1999). *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. Saint-Martin-d'Hères : Presses universitaires de Grenoble.

Chamboredon, J.-C. & Lemaire, M. (1970). Proximité spatiale et distance sociale. Les grands ensembles et leur peuplement. *Revue Française de sociologie*, XI, 3-33.

Chiapello, E. (1998). *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artistique*. Paris : Editions Métailié.

Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris : Editions Belin.

Eco, U. (1965). *L'œuvre ouverte*. Paris : Editions du Seuil.

Ethis, E. (2002). Cour d'honneur, cour d'humeurs. Le lieu d'une tradition festivalière inventée. In E. Ethis (dir.), *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, pp.73-104. Paris : La Documentation française.

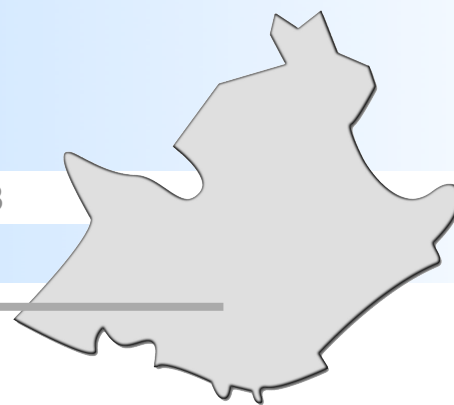
Hérat, A. (2000). Entretien avec Philippe Foulquié. *Mouvements*, n° 11. Paris : Editions La Découverte.

- Labarthe, F. (2013). *Démocratiser la culture multimédia ? Usages et apprentissages en milieu populaire*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme. <http://www.editions-msh.fr/livre/?GCOI=27351100685820&fa=sommaire>
- Lextrait, F. (2001). *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport au secrétariat d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle. Paris : La Documentation française.
- Passeron, J.-C. (1991). *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*. Paris : Editions Nathan.
- Peraldi, M. & Samson, M. (2005). *Gouverner Marseille : enquête sur les mondes politiques marseillais*. Paris : La Découverte.
- Poggi, M.-H. & Vanhamme, M. (2005). Les friches culturelles, genèse d'un espace public de la culture. *Culture et Musée* n° 4, 37-54, « *Friches, squats et autres lieux : les nouveaux territoires de l'art ?* ». Université d'Avignon, Actes Sud.
- Raffin, F. (2001). Au cœur de la ville. Un principe artistique actif : la Friche la Belle de Mai (Marseille). In *Les fabriques. Lieux imprévus*, pp. 8-23. Besançon : Les Editions de L'imprimeur.
- Raffin, F. (2007). *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*. Paris : L'Harmattan.
- Ritaine, E. (1983). *Les stratégies de la culture*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- Rouilleau-Berger L. (1996). Cultures de Friches à Marseille. *Les Annales de la Recherche Urbaine*, n°70, 16-25.
- Rouilleau-Berger L. (1999). *Le travail en friche. Les mondes de la petite production urbaine*. Paris : L'Aube.
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Pluriel/Hachette Littératures [1996].

Faire Savoirs

n° 10 - décembre 2013

Sciences humaines et sociales en région PACA



Les Nouveaux Horizons de la Culture

Coordination : André Donzel

Julie Humeau

*Les Tibétains exilés en Inde :
dynamique des réseaux
d'entraide et transformation du
don bouddhique tibétain*

Hubert Amarillo

*La pré-socialisation aux enjeux
de l'emploi dans le sport : une
responsabilisation du temps de
l'adolescence*

Christophe Demarque

*Perspective temporelle future et
communication engageante : une
approche psychosociale du
rapport au futur dans le domaine
de l'environnement*

Jacques Guilhaumou

*Les sociétés méditerranéennes face
au risque. Représentations. Edité par
Bernard Cousin, Institut Français
d'archéologie orientale, Le Caire,
2011*