

La Friche : fille de Mai 68, enfant de la malice

Entretien avec Philippe Foulquié

Dossier

- **Fabien Labarthe**

*Docteur en sciences de l'information et de la communication,
Chargé d'études en sociologie **

- **Philippe Foulquié**

*Fondateur/Directeur de la Friche La Belle de Mai (1990-2010) ***

Dans sa définition minimale, la Friche la Belle de Mai se présente comme un « laboratoire de l'action culturelle ». Ce qualificatif renvoie aux principes de parole d'artiste, de nomadisme et de transversalité – que nous avons détaillés dans l'article précédent et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir ici – censés réarticuler de manière innovante les rapports des artistes à la création, des œuvres au public, du créateur au corps social.

Ce caractère expérimental de l'action culturelle gagne, selon nous, à être analysé au regard des filiations politiques et esthétiques dans lesquelles s'inscrivent les acteurs culturels qui ont façonné la Friche. A cet égard, nous avons entrepris de retracer le parcours qui a conduit Philippe Foulquié à « inventer » la Friche la Belle de Mai à Marseille, au cours de plusieurs entretiens, dont le présent article constitue une courte synthèse. L'hypothèse sous-jacente est que sa trajectoire personnelle et professionnelle, au travers des mouvances artistiques et des mouvements contre-culturels qu'elle rencontre, est susceptible de mieux nous informer sur la morale politique qui imprègne la Friche et, partant, sur la « nouvelle époque de l'action culturelle ».

L'approche adoptée se fonde sur un postulat méthodologique qui consiste à penser la fabrique de l'action culturelle « par le bas ». *A contrario* d'une analyse qui appréhende les politiques culturelles comme produits de l'action de « décideurs » ministériels, le terrain de la Friche la Belle de Mai donne à voir la manière dont les acteurs locaux élaborent « *des normes d'action publique forgées, entre autres, dans les actions quotidiennes en direction des publics* » (Fleury, 2006, p. 41)¹. Nous envisagerons par conséquent les principes « frichistes » mentionnés plus haut par le prisme de leur formation empirique, c'est-à-dire à partir de la capacité qu'ont les acteurs de la Friche – et ici son fondateur – à formaliser en principes les projets qu'ils entreprennent sur

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

** phfoulq@gmail.com

leur terrain d'intervention et à les faire « remonter » vers le ministère de la Culture. Tout l'intérêt de cette approche que l'on peut qualifier de *bottom-up* est de décrire la manière dont les structures culturelles contribuent à créer et à transformer les politiques publiques de la culture, dont elles sont parfois elles-mêmes issues.

[Fabien Labarthe] : *Pour commencer, j'aimerais qu'on revienne sur ce qui t'a conduit à t'engager dans les mondes de la culture. Quel a été le moment déclencheur ?*

[Philippe Foulquié] : Tu connais Charles Juliet ? C'est un auteur lyonnais qui a écrit un bouquin, un *bestseller* qui s'appelle *L'année de l'éveil* et qui raconte cette histoire d'enfant de troupe. Je pense à ce livre parce que je retrouve plein de choses de ma jeunesse là-dedans. Moi aussi, j'ai été enfant de troupe à Aix, puis j'ai fait l'École de santé des armées à Lyon et je me suis fait virer au bout de trois ans. Pour se faire virer, il faut rater ses exams et faire des conneries. Moi, j'avais un truc simple, je rentrais à la caserne trois jours après la date de permission, donc ça faisait un dossier disciplinaire à côté du dossier scolaire. Là-dessus – ce n'est pas qu'anecdotique, c'est significatif ! – je monte à Paris pour voir un spectacle du *Living Theatre* qui jouait à la rue d'Assas, à la fac de droit, repère d'Ordre Nouveau et tout ça. C'était en novembre ou décembre 1967. Le *Living Theatre* jouait *Antigone* dans le grand auditorium de la rue d'Assas. Le début du spectacle, ça commence avec les comédiens du *Living*, souvent dépoilés, enfin bon, hippies, qui arrivent du fond du plateau comme ça et qui déclament avec l'accent ricain : « être libre, c'est être libre de chanter, être libre, c'est être libre de jouer... ». Et comme ça, tout le début du spectacle. Moi, je trouve ça grandiose. Le lendemain ou le surlendemain, je rentre à Lyon et hop, le général de l'École me convoque et me dit : « *je ne comprends pas, je pense que vous êtes fou, et comme je ne suis pas psychiatre, je vais vous mettre en observation à l'hôpital psychiatrique* ». Donc ils m'enferment pendant deux/trois semaines et, comme je ne suis pas fou, ils me condamnent à deux mois de taule. Et je suis libéré en février 1968.

[F.L.] *Donc on pourrait presque dire que le Living Theatre t'a « libéré » de l'armée, en quelque sorte ?*

[P.F.] Oui et non, parce que Lyon, d'un point de vue privé, c'est une première rencontre amoureuse qui m'ouvre à la vie culturelle. Et à partir de là, c'est aussi la rencontre du théâtre, la rencontre du militantisme et la liberté avec Mai 68 qui s'annonce. Il y avait quand même une vitalité intellectuelle et créatrice exceptionnelle à Lyon. Et moi, voilà, j'ai pris tout ça, quoi ! *V comme Vietnam* de Gatti, le *Tartuffe* de Planchon, le théâtre de la Cité de Villeurbanne où je croisais les jeunes ouvriers maoïstes qui distribuaient le journal *Pékin Information*. Il y avait aussi les spectacles de Maréchal qui jouaient dans un tout petit théâtre, le théâtre du Cothurne, où l'on pouvait voir de jeunes comédiens comme Pierre Arditti, Marcel Bozonnet ou Maurice Benichou. Moi, j'allais tout le temps voir ces spectacles, parce qu'en plus, juste à côté, il y avait le petit restaurant « Le père Jean », où on allait bouffer sa fameuse salade de pommes de terre en regardant les spectacles sous le porche [rires]. C'est là aussi que je rencontre des copains qui font de l'action culturelle, avec lesquels on a essayé de créer un comité de défense de Roger Planchon, contre le maire de Lyon, qui ne voulait pas lui donner la Maison de la Culture contre l'avis du ministère. A l'époque, tu sais, les Maisons de la culture, c'était le *summum* de l'équipement culturel ! Mais bon, j'étais allé voir Planchon et je me suis rendu compte qu'en réalité, il n'en voulait pas. Du coup, j'ai laissé tomber et puis après il y a Mai 68 qui est arrivé.

Alors, j'ai commencé à rentrer dans des tas de mouvements militants. A l'époque, la grande préoccupation, c'était la libération sexuelle des étudiants. Donc on avait créé, à Lyon, un truc qui s'appelait le « mouvement libération psychologique étudiante je-ne-sais-plus-quoi ». Et donc je rentre là-dedans avec des gens qui étaient dans l'action syndicale, UNEF et des gens qui s'étaient fait virer par les communistes aussi. A une quinzaine, on met en grève la fac de Médecine de Lyon, qui était quand même l'une des plus réacs de France ! Après, je monte à Paris parce que j'ai des copains là-bas. Et là,

je milite à Paris dans un comité d'action du Musée de l'Homme où il y avait Jean Rouch entre autres, c'était à l'École Pratique des Hautes Etudes. Je me souviens que tout le monde se marrait en pensant à Michel Leiris, un monsieur très timide, très fragile, qui était à l'époque directeur du Musée de l'Homme et qui était à sa fenêtre en gueulant : « *les flics m'envahissent ! Les flics m'envahissent !* », alors qu'ils étaient là pour éviter que son musée soit occupé [rires]. Donc, bon, Mai 68, c'est plein d'histoires comme ça. Moi, je suis un post-soixante-huitard revendiqué et je souhaite à tout le monde de vivre Mai 68. C'est la liberté la plus totale, c'est le sentiment d'exister, de construire. C'est surtout l'idée qu'on peut changer les choses. Et de ce point de vue-là, je pense que la Friche est fille de Mai 68.

[F.L.] *Et quand tu arrives à Paris, est-ce que tu poursuis ton activité militante ?*

[P.F.] A Paris, je rentre au Parti communiste. Comme j'habite une chambre de bonne dans le 16^{ème}, je vais dans une cellule qui est située rue de Passy. Alors la rue de Passy, c'est la grande rue commerçante qui va de la Muette au Trocadéro, tu vois, c'est là que le pognon se dépense. Tous les dimanches matins, on vend *L'Huma* sur la place de Passy, que Fernand Raynaud vient nous acheter, entre les épiceries de luxe, les gens du PSU et les aristocrates, les royalistes qui gueulaient : « *la démocratie c'est comme le camembert, ça coule et ça pue !* » Et nous, en face : « *ouais, mais c'est bon !* » [rires]. Dans cette cellule, je rencontre un type qui est compositeur et directeur d'un centre culturel à Argenteuil, Vincent Vial, qui m'embauche. C'est là que je quitte ma vie de patachon parisien et que je rentre véritablement dans le monde de la culture.

Donc Argenteuil, communiste depuis 1934, grosse cité ouvrière, 120 000 habitants, 20% d'immigrés. Moi, mon boulot, c'est de faire la « relation publique », comme on disait. Donc je vais me balader dans le patelin. Il y a très peu de bus, donc je marche beaucoup. Je vais dans les écoles, je vais dans les usines. Comme je représentais le centre culturel municipal, les militants CGT m'ouvraient leurs portes. Et là, je suis très impressionné par ces gens-là. Parce

que, moi, j'arrivais avec des programmations de musiques et des spectacles dits « de qualité » et je me demandais : « mais comment je vais leur faire avaler ça ? ». En fait, ils en savaient déjà beaucoup plus que moi, parce qu'il y avait une culture, si tu veux, cette notion de culture populaire, c'est-à-dire une lecture politique de la culture populaire. Bon, le Parti le disait en plus, en mettant en avant les fameux cinq points de *La Culture au présent* de Roland Leroy. Donc, ça facilitait les choses. Mais je me souviens qu'il fallait vraiment discuter, et dans ces discussions, moi je m'enrichissais. C'est pour ça que l'expérience d'Argenteuil et cette notion de culture populaire, moi, elles m'ont vraiment marqué.

[F.L.] *Tu restes combien de temps au centre culturel d'Argenteuil ?*

[P.F.] Je reste un peu plus de trois ans et puis je m'en vais, quand le Parti décide de changer le directeur et de mettre à sa place Guy Konopnicki, qui deviendra par la suite un journaliste connu à *Marianne*. A partir de là, pendant presque deux ans, je fais toutes sortes de boulots, ouvrier agricole, gardien de nuit, commis de Presse et surtout infirmier à l'hôpital des prisons à Fresnes. C'est une expérience redoutable, dure, mais à partir de laquelle tu apprends des choses. Par exemple, le fait que les institutions fermées caricaturent la société dans ses excès. Et puis Jacques Livchine, qui a créé une compagnie qui s'appelle le Théâtre de l'Unité, me propose du boulot que j'accepte. Quand j'étais encore à Argenteuil, j'avais travaillé avec lui pour monter un très beau projet intitulé *L'Avare and Co*, une adaptation fidèle de Molière, mais complètement inattendue, parce qu'elle préfigurait le théâtre de rue. Et là, il venait d'obtenir la possibilité de jouer son nouveau spectacle *Phénoménal Football* à la Cartoucherie de Vincennes, pas chez Ariane Mnouchkine, mais chez Jean-Marie Serreau, dans son Théâtre de la Tempête. Et donc il avait besoin de moi pour l'aider à remplir la salle. C'était un super spectacle qui met en scène un match qui tourne à l'émeute. C'était juste après un vrai match de foot à Paris où il y avait eu des hooligans pour la première fois. Pas besoin de te dire que les journalistes de

la rubrique culture ne s'intéressaient pas du tout à ça. Et même les journalistes sportifs trouvaient le spectacle plutôt mitigé. Il y avait le rédacteur en chef de *L'Equipe* qui était venu une fois et qui avait fait un papier incendiaire, sans jamais nous citer. Comme j'avais encore des relations avec les communistes, je me suis appuyé sur la fédération sportive et gymnique du travail (FSGT), c'est l'association sportive en entreprise de la CGT. Et donc je vais discuter avec eux. Les leaders de la fédération, c'était des gens supers et je leur dis « *voilà on va faire un travail sur le football, ce n'est pas du mépris des footballeurs, ce n'est pas du mépris des gens qui aiment le football, c'est simplement une interrogation* ». Là-dessus, on a fait le congrès de la FSGT avec deux mille personnes, c'était l'ovation. Et, comme à l'époque, il y avait beaucoup d'adjoints au maire, dans le sport, qui étaient communistes et membres de la FSGT, on a tourné pendant deux ans avec ça.

[F.L.] *Quel était ton rôle au sein du Théâtre de l'Unité ? Là aussi, tu étais chargé des relations publiques ?*

[P.F.] Oui. Par exemple, je me suis occupé du mécénat parce que j'étais allé voir Ricard pour nous sponsoriser. Et donc j'avais des tonnes de casquettes, plein de trucs à distribuer au public pendant les spectacles. Mais bon, dans les petites compagnies comme ça, tu fais toutes sortes de choses. Par exemple, j'aidais pour les décors. Il fallait un morceau de stade, donc je récupérais de la moquette pour faire la pelouse. Il fallait des banderoles, donc j'allais chercher du tissu. Il fallait tout le temps faire des choses comme ça. Mais je me suis régalé avec le Théâtre de l'Unité. On a fait des expériences fantastiques, comme lorsqu'on jouait *La 2CV*. C'était leur premier spectacle de rue. Alors, si tu veux, *La 2CV*, c'était une 2CV normale. On retournait les sièges avant et arrière, puis on ouvrait le coffre et il apparaissait comme ça un petit théâtre avec tous les appareils du Théâtre bourgeois des Boulevards. Un jour, on joue rue du Faubourg Montmartre, devant *Le Palace*. Il y a un pompier qui vient voir ça et qui, tout d'un coup, se dit « *ils se foutent de ma gueule, ceux-là* ». Il appelle les flics, qui arrivent. Donc on résiste un peu et puis ils nous courent après.

Livchine et moi, on se réfugie dans un bar. Je me souviens, on se planquait, on tournait autour d'un poteau comme ça [rires].

Pour moi, le théâtre de l'Unité, ça a été très formateur, peut-être même davantage sur la vie d'une compagnie que sur le théâtre en soi. Par exemple, sur les rapports de force avec le pouvoir institutionnel. Ensemble, on a vécu aussi un très bel épisode de lutte pour la défense d'un lieu culturel, à la MJC Théâtre des deux portes, entre la porte de Bagnolet et la porte de Montreuil. C'est dans le 20^{ème}, la partie la plus populaire, juste à côté des cités HLM. Donc, c'est une MJC, elle est gérée par la fédération des MJC. Mais elle a une convention avec la Ville de Paris qui veut récupérer son local et le tribunal lui donne raison. Dès qu'ils ont été menacés par la Ville, la compagnie qui était sur place s'en va et le directeur de la MJC fait appel à nous, le Théâtre de l'Unité. Donc on occupe. On s'est régalé ! La bagarre, je te jure, c'est jubilatoire. On s'est régalé parce que dès qu'on apprenait qu'il y avait un référé, que le juge disait « *foutez-les dehors !* », on montait des festivals de 72 heures en 24 heures ! Tout le monde venait ! On avait le Magic Circus de Jérôme Savary qui venait faire un bout de spectacle. Comme c'était le téléphone de la Ville de Paris, on ne payait pas, donc on appelait tout le monde « au secours ! ». En réponse, Raymond Barre, il recevait des tonnes de télégrammes de soutien sur son bureau – Chirac aussi, d'ailleurs – qui arrivaient d'un petit comité d'entreprise de la Loire ou de Brassens ou de Planchon... Enfin, tu vois, c'était joyeux. La lutte, c'est jubilatoire, la lutte ! Tu en chies, mais c'est bon, quoi. Et quand ça marche, quand il y a des coups qui marchent, tu te régales ! Tout ça, c'est un rapport au dérisoire, un terme qui paradoxalement est devenu très important pour moi.

[F.L.] *Est-ce que tu peux préciser davantage cette idée du « rapport au dérisoire » ?*

[P.F.] Ça concerne mon rapport intime à l'art, en particulier à la peinture, et toutes les découvertes artistiques que j'ai pu faire par la suite, qui ne sont plus autant marquées par l'idéologie de la lutte, de la contestation. Si tu veux, il faut quand même un contenu

idéologique, mais c'est comme si la forme avait repris de l'importance, avait repris du sens en quelque sorte. Cette interrogation sur la forme, elle a vraiment commencé en 1981, quand j'ai intégré une compagnie à Lyon, qui s'appelait le théâtre de la Grenette et qui proposait des spectacles d'une grande qualité, d'une grande précision, sur le rapport texte/forme, forme/musique, avec un musicien de jazz comme Louis Sclavis, un grand bonhomme ! La compagnie était fondée par des artistes importants, notamment Michel et Christiane Véricel, qui travaillaient l'improvisation avec une vision en réalité assez pointue de la manière dont les choses s'écrivent, beaucoup plus qu'au théâtre de l'Unité.

Plus tard, j'ai affiné ma réflexion sur le rapport aux écritures quand je suis allé travailler au Centre National des Marionnettes (CNM), fin 1982. J'avais posé ma candidature, un peu par hasard, suite à une annonce dans *Le Monde* et, à ma grande surprise, j'ai été pris. Donc je remonte à Paris une nouvelle fois, et là aussi j'ai des fréquentations artistiques richissimes avec, par exemple, des gens comme Alain Recoing ou Philippe Genty, qui étaient déjà des stars dans le milieu marionnettiste. La marionnette m'a énormément apporté dans ma compréhension de l'intelligence de la scène, de l'intelligence de l'acteur, de l'intelligence de la scénographie. Il faut dire aussi qu'à un moment donné le CNM ne pouvait plus financer mon poste, et j'en ai profité pour faire une formation-recherche proposée par l'ATAC, l'association qui regroupait alors les grandes institutions du spectacle vivant et qui était présidée par le directeur de la Maison de la culture de Bobigny. Celui-ci avait refusé mon dossier mais le formateur a tout de même imposé ma candidature, quand il a lu mon sujet de recherche. J'avais choisi « L'évolution du théâtre de marionnettes en France, dans le paysage contemporain de la décentralisation culturelle ». Et donc, pendant deux ans, j'allais aux cours une fois par semaine. Enfin, ce n'était pas vraiment des cours, c'était plutôt des discussions où on présentait l'état de nos avancées, où on trouvait du temps et de l'espace pour réfléchir à nos problématiques respectives.

[F.L.] *Donc c'est à partir de cette formation-recherche que tu amorces cette réflexion sur le dérisoire ?*

[P.F.] Plus exactement, c'est quand je découvre Bacon. Un jour, je vais voir une exposition de Francis Bacon et là, j'ai un choc esthétique. Je me dis : « je ne peux pas rester comme ça, je ne peux pas me contenter de dire que j'aime. Il faut que je comprenne pourquoi je trouve ça génial ». J'ai commencé à bosser pour essayer de trouver exactement ce que je voulais dire. J'ai lu tout ce qui m'est tombé sous la main relatif à Bacon, avec l'idée, derrière la tête, qu'il y avait quelque chose de commun avec les artistes-marionnettistes, dont je m'occupais. Je trouve des premières pistes chez Deleuze, que je suis et que je complète avec une lecture de Foucault et son histoire du « signifiant/signifié ». Et du coup, je fais la comparaison avec la marionnette, qui illustre bien ce découplage entre celui qui « joue » et celui qui « dit ». La force de la marionnette, c'est cette façon de traiter les choses, à partir d'un être inerte, qui permet de les rendre comiques ou au contraire dramatiques.

Donc le dérisoire, que j'ai tiré de *L'Ironie* de Jankélévitch dans lequel il parle du « fonctionnement dérisoire de l'Ironie », ça devient essentiellement un principe esthétique, c'est-à-dire une façon de détourner le sens d'un objet pour lui donner un autre sens. Pour moi, c'est fondamental en art. Je me suis amusé à tester cette idée du dérisoire sur mes lectures de différentes œuvres, par exemple la manière dont Alain Resnais utilise les flashbacks pour montrer les différents possibles dans son film *Mon Oncle d'Amérique*. Ou encore cette façon dont Corneille traite le rapprochement entre Sévère et Polyeucte, laissant ainsi penser que ce dernier serait sauvé, jusqu'au dénouement final forcément tragique. C'est ce que j'appelle en fin de compte « l'art de la malice ». Et pour moi, ça a été fondateur, parce que La Friche est aussi un enfant de la malice, dans la mesure où il a fallu passer par de multiples petites ruses, souvent dérisoires, pour qu'elle puisse voir le jour.

[F.L.] *Justement, comment tu en es venu à créer la Friche la Belle de Mai à Marseille ?*

[P.F.] Si tu veux, quand j'arrive à Marseille, je ne me dis pas « je vais créer une friche culturelle ». Si tu te dis ça, tu commences à te prendre pour un héros et généralement tu te plantes. Quand je suis revenu dans le Sud, en 1986, c'était initialement pour diriger un festival de marionnettes à Mougins, dont j'avais accompagné la création, quand j'étais encore au CNM à Paris. Là-dessus, on me propose de faire partie du comité d'experts de la DRAC pour l'Est de la région. C'est là que j'apprends que Marseille est en train de restructurer sa politique culturelle. On est en plein dans la période de ce qu'on appellera plus tard « la Wallonie », c'est-à-dire la présence de Dominique Wallon comme conseiller aux affaires culturelles à la Mairie de Marseille, auprès de Deferre puis de Vigouroux. Moi, je lui dois une gratitude infinie à Dominique Wallon, parce que c'est grâce à lui que tout a commencé. C'est lui qui crée la direction du développement culturel, qui lance le chantier du Toursky. Bref, et il se trouve qu'il a deux projets de théâtre qu'il souhaite également soutenir. Le premier, c'est le Théâtre des Bernardines, qui sera fondé et dirigé par Alain Fourneau. Le second, c'est le Théâtre Massalia, que je vais à mon tour fonder et diriger. J'avais téléphoné à Dominique Wallon et je lui avais dit « *pourquoi ne pas créer le premier théâtre permanent de marionnettes en France ?* », ce sur quoi il m'a répondu « *pourquoi pas, en effet ? Venez donc me voir* ». Donc j'y suis allé et, en 1987, le théâtre Massalia a effectivement vu le jour.

Après, il me semble que l'une des choses fondatrices de la Friche, c'est l'« opération Kantor » qu'on a montée en 1989. Bon, pour les théâtres de ma génération, Tadeusz Kantor, c'est juste phénoménal. C'est un immense bonhomme qui remet en question toute l'écriture théâtrale. Pour les Bernardines et Massalia, c'est une référence importante parce que c'est une espèce de théâtre abstrait, mais qui reste en même temps tellement concret, par les visuels, les sons, les textes, et c'est d'une très grande force politique. Donc, avec Alain Fourneau, on commence à réfléchir à comment le faire venir à Marseille. Pour partager les coûts, on associe la Minoterie, puis on va

chercher Marseille Objectif Danse et enfin le Toursky, qui l'accueillera en résidence. Donc on est cinq structures qui, pour le coup, se mettent à travailler ensemble, ce qui finalement est assez rare. Donc, l'opération Kantor, ça a été une très belle aventure, qui a permis de poser des principes de solidarité entre nos différentes structures. C'est une sorte de famille, dans laquelle on s'engueule beaucoup, mais sur laquelle on a pu s'appuyer pour faire la Friche.

C'est à partir de là que commence le rôle de Christian Poitevin, parce qu'il devient l' élu à la culture, suite à la victoire de Vigouroux aux municipales de 1989. Il y a d'autres élus aussi pour la danse, les musées, je crois, mais c'est quand même lui qui a la plus grande gueule. Comme tu le sais, c'est un poète performer, donc il n'a pas peur de la scène et il y va. Et puis, il a un projet. Pas sous la forme de quelque chose d'élaboré, c'est surtout une grosse envie. Il a cette image en tête de la Fabrik d'Andy Warhol à New-York, et puis il a eu l'occasion d'aller dans des friches culturelles en Allemagne, en Hollande ou à Bruxelles où il assiste à de grands raouts musicaux et plasticiens. Donc, il se dit, « c'est ça qu'il faut faire à Marseille », qui dispose à l'époque de plus de 700 hectares de friches industrielles. Un jour, Fourneau m'appelle, il me dit « *écoute, Poitevin, il a un projet de friche culturelle* ». Je lui dis « *je sais, je suis au courant, il veut confier ça à une compagnie* ». Il me répond « *ouais, mais ça se plante* ». Donc on prend rendez-vous avec Poitevin et on lui dit « *bon, donne nous ton projet* ». Tout de suite, il a dit « *ok !* », parce qu'il venait de gagner une ligne budgétaire d'un million quatre et il ne voulait surtout pas la perdre. Et c'est comme ça qu'on a démarré le projet Friche, Alain et moi.

[F.L.] *C'était quoi la Friche à ce moment-là ?*

[P.F.] C'était assez vandalisé. Ça avait été pas mal pillé par les réseaux de récupération de métaux, sans doute des gitans, mais aussi des anciens cadres de la Seita. La seule partie qui était immédiatement utilisable, c'était l'îlot 3. On y a aménagé nos bureaux et puis une grande salle qu'on appelait à l'époque « le baratabac », dont on peut dire qu'il est l' ancêtre du « Cabaret Aléatoire » actuel. C'était une grande salle de

rock, enfin grande salle de musique, qui était surplombée par un restaurant, qui s'appelait « la mezzanine ». Quand il y a eu l'élargissement de la gare TGV, ils ont cassé tout ce bâtiment. Du coup, nous, on a déménagé dans l'îlot 2. De fait, le projet s'est construit au fil du temps, problème après problème. On n'avait pas commencé à la Seita d'ailleurs, on a commencé dans une autre friche, une ancienne graineterie près du métro Bougainville. C'est comme ça qu'on a développé l'idée de nomadisme, parce qu'au début on était nomades. Et même avant, le théâtre de Massalia a toujours été très mobile. Au début, j'avais un lieu qui faisait quatre mètres de haut, dix mètres d'ouverture et douze mètres de profondeur. Autrement dit, j'étais très limité en scénographie. Donc j'avais besoin de sortir, j'avais besoin d'autres lieux, d'inventer des lieux. On a joué sur la plage avec Catherine Sombsthay, parce que le personnage principal était le sable. Ensuite, on a joué sur l'île du Frioul avec le *Teatro delle Briciole*. En même temps, on jouait dans d'autres lieux. On a été les premiers à utiliser le théâtre de la sucrière avec le *Bread and Puppet*. On a même joué une fois aux Bernardines, pour un spectacle japonais. Mais c'était aussi un plaisir d'aller chez les autres, d'aller explorer d'autres horizons. Donc, le nomadisme, c'est aussi une nécessité artistique ! Après, quand on est arrivé sur le site de la Friche la Belle de Mai, on s'est dit « de toute façon, il est tellement immense, qu'on a le nomadisme interne », et on a commencé à explorer les possibilités à l'intérieur.

[F.L.] *Comment ça se passe concrètement, cette exploration ?*

[P.F.] La première année, vraiment, on invente des trucs. Avec Jean-Pierre Larroche, on fait rentrer le public en train dans le décor. Le public visite la Friche, puis il découvre, à la fin du spectacle, qu'il est rentré dans le décor, quand la lumière fait apparaître le train derrière la scène. On commence à installer des ateliers provisoires dans cette grande salle qu'on appelle « la cathédrale ». C'est une sorte de nef, avec de grosses colonnes. A l'époque, il n'y a pas de murs qui la séparent du reste du parking. On monte un spectacle qui joue avec ça, qui joue à la fois sur les caractéristiques de ce lieu et sur les

lumières, qui fait danser les colonnes comme si c'était des géants. Il y a un autre lieu qu'on appelle « la salle bleue », tout simplement parce que les vitres sont peintes en bleu. C'était la salle où l'on stockait le tabac frais avant sa transformation. Là-dedans, il y a des spectacles qui utilisent cette lumière, comme si c'était de l'eau, qui donne une sensation de lumière d'eau. Il y a d'autres artistes qui font des spectacles où ils disparaissent, où on les entend courir au-dessus de nous. Comme il y a des étages, ils jouent sur la circulation. Ils sortent d'un côté, ils reviennent de l'autre. Donc, bon, c'est vraiment des gens qui viennent et qui explorent le lieu. C'est joli, c'est ludique, c'est ce que j'appelle la « période ludique ». C'est-à-dire qu'on vient à la Friche pour développer des projets artistiques qui ont besoin d'espace que les théâtres n'offrent pas. Cette période ludique va arriver à son apothéose en 1993 avec la création d'Armand Gatti, *Adam Quoi ? Marseille*. C'est une œuvre magistrale de dix-neuf heures, qui va nous demander une année de préparation et qui va être jouée dans treize lieux différents dans Marseille, dont sept à la Friche. Cette expérience incroyable est donc extrêmement formatrice pour nous et c'est la raison pour laquelle je considère Gatti comme l'un des cofondateurs de la Friche. C'est aussi à partir de ce projet que l'on commence à considérer le processus de création comme un phénomène artistique en soi ; questionnement que l'on va continuer à explorer avec Jean Nouvel, quand il accepte la présidence de la Friche quelques mois plus tard.

[F.L.] *On comprend, à travers les projets artistiques que tu évoques, que ce processus de création dont tu parles, ne concerne plus seulement le théâtre. Dans cette période ludique, c'est aussi l'interdisciplinarité qui se développe à la Friche.*

[P.F.] C'est vrai que l'interdisciplinarité, elle s'est posée dès le début de la Friche. Mais je pense qu'elle s'inscrit aussi dans le prolongement de nos projets Massalia ou Bernardines. Parce qu'aussi bien Alain Fourneau que moi-même, on était déjà dans l'interdisciplinaire. La musique, l'utilisation de la vidéo, il y avait déjà des choses de cet ordre

dans nos théâtres respectifs. Seulement, on trouve à la Friche des conditions nouvelles pour expérimenter, des conditions plus exploratoires, plus libres, des nouveaux moyens aussi, avec des compétences que l'on n'a pas et que l'on va chercher. Parce que durant cette période ludique, c'est le moment où l'on invente plusieurs slogans avec Philippe Saumande, qui est quelqu'un d'important dans l'histoire de la Friche. Il travaillait dans une boîte de communication et de conseil en gestion. Avec Fabrice Lextrait, on va le voir et on lui dit : « *nous, la com', on connaît pas, on a besoin d'aide* ». Donc on fait du brainstorming avec lui et c'est là qu'on invente plein de choses, qu'on commence à trouver des formules qui densifient la pensée. « Système Friche Théâtre », « hypothèses et tentatives d'artistes », c'est lui qui a inventé ça. La première fois qu'il nous a sorti ça, j'ai dit « wow ! ». Il tapait juste, tu vois, c'était tellement ce qu'on voulait dire. Donc « hypothèses », c'est bien cette idée de recherche artistique qui est très importante dans ce slogan. Et « tentatives », cela désigne bien pour les artistes ce droit, non pas d'aboutir l'œuvre, mais de la penser en amont, sans la nécessité d'aller forcément au bout.

Il y a aussi un texte qui dit : « la Friche n'est ni un modèle ni une alternative... », je ne sais pas si tu le connais. C'est avec Saumande que je trouve cette formule que personnellement j'aime beaucoup, parce qu'elle exprime cette notion un peu anarchiste, libertaire, qui, selon moi, caractérise la Friche. Elle dit aussi qu'il ne faut pas faire l'avenir à sa place. L'avenir, tu le découvres, tu l'interroges, tu le suscites, tu l'« hypothèses », mais tu ne le fabriques pas à sa place. C'est un éloge de l'empirisme, en fait. Ce que sous-tend cette formule, c'est « tu fais les choses pour apprendre à les faire, pour pouvoir en faire d'autres ». Donc on commence à balbutier des principes qui en réalité agissent déjà à la Friche. Ce sont des principes de parole d'artiste et de production.

[F.L.] *Ce principe de « production », il est effectivement souvent mis en avant à la Friche et dans le rapport Lextrait. Est-ce que tu peux en dire davantage ?*

[P.F.] La production, depuis ma première expérience professionnelle à Argenteuil jusqu'à la plus récente à la Friche, ça a toujours été le cœur de mon métier. Ces expériences-là m'ont conduit à rééquilibrer le rapport administrateur/ artiste dans le processus de création, c'est-à-dire à sortir de l'idéologie de l'artiste seul sur son piédestal. La politique culturelle française, elle est bâtie là-dessus, sur cette affirmation du rôle primordial de l'artiste. Alors que moi je trouve qu'un projet artistique, ce n'est pas qu'un projet personnel. C'est un projet de couple au minimum, c'est-à-dire qu'il y a au moins deux personnes impliquées, un créateur et un producteur. C'est vrai qu'il y a des créateurs qui sont des génies. Mais même un génie a besoin de quelqu'un pour l'aider à produire son art. Moi, je rends hommage à Roger Planchon qui a toujours affiché son compagnonnage avec son administrateur, qui s'appelait Robert Gilbert. Au théâtre de la cité de Villeurbanne, tu voyais toujours sur les affiches « direction : Roger Planchon, Robert Gilbert ». Il y en a un autre qui fait ça, c'est Jean-Luc Godard, qui cite toujours les frères Haïm qui ont produit de nombreux films de la Nouvelle Vague.

Je pense qu'une véritable histoire de l'art passe par la reconnaissance de ces personnes – souvent dans l'ombre – que sont les producteurs. Parce que, si tu veux, l'art ne peut pas ne pas être social. C'est une dialectique. Autant la société a besoin d'art, autant l'art a besoin d'être social. Tu peux être l'ermite le plus isolé du monde, à partir du moment où tu poses un acte artistique, tu as besoin de quelqu'un qui te dise que c'est artistique. De là vient ma conviction qu'il y a un rôle intime du public dans l'acte de créer. Sans public, pas d'histoire de l'art non plus ! Ce rôle de public, c'est un rôle actif dans le moment de la création. C'est lui qui donne la crédibilité, c'est-à-dire le droit de dire « je suis un artiste ». Moi, je dis qu'un peintre, il sait qu'il est peintre le jour où il vend une toile, pas le jour où il a une subvention. Le jour où quelqu'un sort de sa poche un billet pour lui acheter sa toile, il sait qu'il est peintre. Donc il est peintre le jour où son art est socialisé. Et pour ça, il faut en passer par une réflexion sur la production. Autrement

dit, comment se socialise la parole d'artiste ? Pour libérer la parole d'artiste, il faut la socialiser, c'est-à-dire l'inscrire dans un tissu social et économique. C'est sur ce rôle du producteur et sur ce besoin de socialisation de l'art que, pour ma part, je fonde la troisième époque de l'action culturelle.

[F.L.] *On retrouve en effet un argumentaire à trois temps dans le rapport L'extrait, et même avant, dans l'entretien que tu accordes à Arlette Hérat dans la revue Mouvement, pour désigner cette nouvelle époque de l'action culturelle que tu qualifies de « politique ». Est-ce que tu peux revenir sur ce qualificatif ?*

[P.F.] Avant toute chose, permets-moi de repréciser rapidement mon concept de « troisième époque de l'action culturelle ». Celui-ci repose sur le constat d'une division historique en trois périodes distinctes. La première naît, en 1895, avec *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* des frères Lumière et l'avènement du cinéma, qui provoque, en un quart de siècle, la disparition de beaucoup de lieux populaires du spectacle vivant, comme les cabarets, les music-halls, les théâtres forains, les théâtres de marionnettes, etc. C'est d'ailleurs un marionnettiste qui préparait un spectacle sur Méliès qui a attiré mon attention sur ce point. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les grands marchands de tableaux qui, tout en accompagnant la Révolution impressionniste, vont créer le marché de l'art, dont Paris sera l'épicentre pendant près d'un siècle. En réponse, les artistes eux-mêmes, dans un premier temps, puis les organisations de jeunesse et enfin les syndicats et les organisations politiques, avec le Front populaire en 1936, jusqu'au Programme de la résistance en 1944 – lequel prévoit la fondation des premiers centres dramatiques nationaux (CDN) –, prolongeront les efforts de compagnies installées dans certains grands pôles théâtraux. Je pense ici à Dasté à St-Etienne, Robichez à Lille, Tréhard à Caen. Cette première période, donc, je l'appelle « militante ». Vient ensuite la période « instituante », avec la création du premier ministère de la Culture en 1959 et qui verra, de Malraux à Lang, la multiplication des équipements culturels – Maisons de la Culture,

CDN, scènes nationales, centres chorégraphiques, scènes musicales, etc. Paradoxalement, cette période voit aussi le rôle militant des artistes s'estomper.

Enfin, vient la troisième période, qui justifie à proprement parler cette appellation de « troisième époque de l'action culturelle » et qui constitue, selon moi, la période toujours en cours. Moi, j'affirme très tranquillement que cette troisième époque, elle existe grâce à la décentralisation. C'est la décentralisation qui a ouvert les vannes. Tout à coup, des élus locaux, des opérateurs locaux, des artistes locaux ont eu envie d'exister, de s'insérer dans les affaires de la Cité, sans passer par l'avis du ministère. Ici, à Marseille, ça crée Massalia, ça crée les Bernardines, ça crée Marseille Objectif Danse, bref, ça crée la Friche la Belle de Mai. C'est pour ça que cette période, je l'appelle « politique », même si je trouve qu'elle est encore trop souvent marquée par une difficulté à s'exprimer. Ça veut dire quoi ? Pour moi, la troisième époque, c'est de la politique dans le sens où on reprend les choses à zéro, au niveau du territoire, pour reconstruire une légitimité d'intervention. C'est quand même un théâtre de Marseille qui crée la Friche. Ça aurait pu être moi venant de Paris après avoir convaincu le ministère. Mais ce n'est pas comme ça que les choses se sont passées. C'est avec mes aspirations et le capital Massalia que j'ai fait la Friche, même si ensuite l'apport de Fabrice L'extrait et de beaucoup d'autres ont été déterminants.

Donc la troisième époque, c'est celle où la politique locale se met en jeu. Ça ne veut pas dire qu'on ne travaille plus avec le ministère. Ça veut dire qu'on lui demande de prendre en compte cette réalité-là qu'il refuse toujours de considérer. Je me souviens d'Aillagon – ministre de la Culture après le 21 avril 2002 – qui disait, à peine un an après la sortie du rapport L'extrait, « les friches, c'est fini ». Depuis qu'il a dit ça, il y en a plus d'une vingtaine qui se sont créées en France. Donc, c'est une sorte de refus de la réalité qui est aberrante. Mais il y a plus. On ne demande pas seulement au ministère de prendre en compte cette réalité des friches culturelles, on

souhaiterait aussi qu'il s'en inspire pour changer sa propre politique. Parce qu'il ne s'agit plus de faire descendre vers le bas des décisions prises en haut, mais d'être davantage à l'écoute de ce qui se passe en bas, au niveau des territoires. Ça renvoie donc au travail de la proximité que l'on mène avec les publics, pour que les spectacles se fassent avec eux, pour que les gens deviennent acteurs et participent à la transformation de l'action culturelle. Je crois que c'est ça qui est le moteur de la Friche et de la troisième époque de l'action culturelle.

[F.L.] *Je note que tu parles davantage d'une « troisième » plutôt que d'une « nouvelle » époque de l'action culturelle. Est-ce qu'il y a une raison à cela ?*

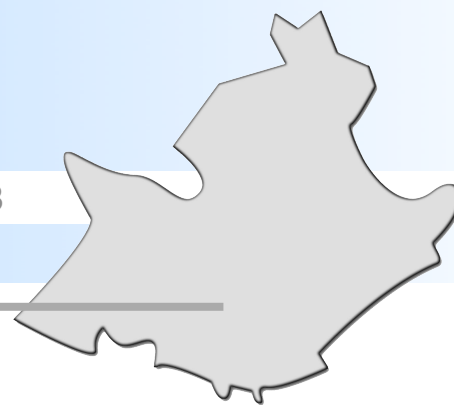
[P.F.] C'est vrai que dans son rapport, Fabrice Lextraite utilise le terme de « nouvelle époque », pour mieux opposer les friches culturelles et des équipements plus institutionnels et plus discriminatoires, comme les scènes nationales par exemple. Si je suis d'accord avec ce point de vue, je suis malgré tout plus enclin à insister sur la continuité.

Parce que dans ces lieux, il y a certes des moyens, mais il y a aussi des talents. Il y a des artistes authentiques qui travaillent sur de vrais projets de grande qualité. Et c'est quand même des acquis qu'il ne faut pas perdre. Comme je te le disais, moi, en 1967, j'ai fait une tentative désespérée et sans lendemain pour essayer de créer un comité de soutien à Roger Planchon pour qu'il puisse prendre les rênes d'une Maison de la Culture à Lyon, qui n'a d'ailleurs jamais existé. Je dis ça parce que j'ai connu cette époque de lutte pour la défense des lieux culturels, alors même qu'il n'en existait pas beaucoup en France. Donc les rejeter comme ça pour dire « maintenant, il faut passer à la nouvelle époque », ça me paraît un peu excessif. Tu ne tues pas systématiquement ton père pour continuer ton histoire, même si ça plaît aux psychanalystes de penser ça. Pour moi, la troisième époque, c'est l'époque qui suit la seconde, qui en bénéficie, même si elle doit être considérée comme ayant ses propres caractéristiques.

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*