

LES FRICHES ARTISTIQUES □ territoires singuliers

Amélie Thiénot
Mémoire de TPFE
Direction □ Janine Galiano
Année 2003

AVANT-PROPOS

Le point de départ de ce mémoire est la recherche d'un programme et d'un site pour le projet de diplôme, que nous avons entrepris avec Aurélie Barbey. De retour de séjours prolongés à l'étranger, nous avons éprouvé en rentrant à Paris, un sentiment de manque en terme d'espaces de respiration dans la ville. Sous les climats chauds, c'est naturellement en creux, dans l'espace public extérieur, que cette respiration se joue, sur les places et dans la rue. Ici, c'est à couvert, à l'intérieur des îlots, qu'elle doit se faire. Nous avons donc entrepris notre recherche dans cette direction. Il s'agissait de trouver un programme et un site susceptibles de devenir une réinterprétation de ce qu'ont pu être le passage ou le marché couverts au XIX^{ème} siècle ☐ un vide couvert animé par des boîtes .

C'est ce même sentiment de manque, qui a impulsé le florissement des squats et lieux alternatifs depuis les années 70, et leur nouvelle forme, que sont les *Usines éphémères et friches culturelles*. Ces lieux d'expérimentation, de réflexion artistique, sociétale et architecturale correspondaient à ce que nous recherchions. Rappelant les préoccupations et enjeux de "*l'Atelier expérimental* " et du séminaire "*Art, Image, Ville* " menés par Patrice Alexandre et Jacques Vasseur, au sein de l'école, nous avons utilisés les outils développés par ce dernier pour mener notre enquête. Le mémoire a donc servi de prétexte, pour nous intéresser de plus près à ces espaces de liberté. Cette exploration nous a été permise par Fazette Bordage, l'équipe des associations "*Artfactories* ", et "*Usines Ephémères* " - lieu Mains d'œuvres, Saint-Ouen - qui ont encouragé et soutenu ce projet.

Réciproquement, cette nouvelle génération de lieux culturels faisait, écho à une problématique, abordée au cours du séminaire, mené par Patrick Berger et Janine Galiano. Nous y avons fait l'étude de la formation historique de Paris à travers les programmes, qui l'ont successivement transformée: les abbayes, les enceintes successives, les couvents, les gares, les théâtres, les canaux, les passages, les aéroports, etc. **Dans quelle mesure ces programmes participent-ils de la production de la ville** ☐ Quelles sont les transformations opérées au point d'impact ☐ Quelles modifications au niveau de la grande échelle ☐

Ayant décidé très vite de nous intéresser à ces lieux, sièges de créativité interdisciplinaire, nous avons choisi de les aborder de façon concrète, sur place, en rencontrant les acteurs de plusieurs lieux, afin d'en acquérir une vision panoramique et comparative. Nous avons entrepris cette enquête à trois, avec Claire Laurence, étudiante à Belleville, qui entamait son mémoire sur la place de l'art dans la ville contemporaine, développé en trois points : la disparition du contexte dans l'architecture fonctionnaliste, parallèlement l'émergence de l'art contextuel dans l'art contemporain, et le troisième, un retour actuel de cette préoccupation en architecture, et dont les friches sont les laboratoires d'expérimentation. Nos problématiques se sont enrichies mutuellement.

Nous avons choisi de réaliser nos recherches sous la forme d'un film-documentaire. L'évolution de notre réflexion s'est donc faite naturellement au cours d'un voyage initiatique et au fil des rencontres. Celles-ci se sont multipliées depuis les acteurs locaux, artistes et acteurs culturels, vers des approches de plus en plus globales. L'élaboration des interviews s'est affinée peu à peu, alternant de discussions pratiques, à d'autres plus théoriques. La singularité assumée de cette approche sensible nous a semblé juste par rapport au sujet étudié.

SOMMAIRE

| | |
|---|--------|
| Introduction | p. 5 |
| Un territoire en friches, découverte | p. 8 |
| I. Précurseurs d'ici et d'ailleurs | p. 10 |
| II. La vie d'un lieu en 24h | p. 15 |
| III. Espèces d'espaces □ définition d'un programme | p. 53 |
| Histoire d'une coïncidence | p. 62 |
| I. Culture et indépendance | p. 66 |
| II. Travers de ministère | p. 69 |
| III. Centres-ville, villes nouvelles et entre-ville | p. 82 |
| Architecture naïve, lieux capables | p. 88 |
| I. SESC Pompéia, Brésil, Lina Bo Bardi | p. 91 |
| II. Le Lieu Unique, Nantes, Patrick Bouchain | p. 99 |
| III. Le Palais de Tokyo, Lacaton et Vassal | p. 107 |
| IV. Typological or topological □ ¹ | p. 116 |
| <i>Conclusion</i> | p. 120 |
| <i>Annexes</i> | 122 |

¹ Parallax, Steven Holl

INTRODUCTION

Qu'est-ce que la Nature? C'est le dernier état des choses. Il n'y a pas ce qui serait culturel et ce qui serait naturel. Tout est nature tout autant les singularités physiques d'une géographie que les signes construits par son histoire. La nature a ses lois et l'urbain les suit. [...] Elle les conjugue en fonction de chaque situation et les met en œuvre selon une figure qui toujours se géométrise. [...]

Qu'est-ce qu'une ville? C'est une forme du monde vivant. La ville a toujours été en situation critique. C'est la raison d'être de l'art urbain des solutions d'équilibre local pour les périodes de stases, des changements d'état global lorsqu'un seuil critique est franchi. L'histoire matérielle dont nous héritons ne constitue pas plus une langue morte qu'elle aurait contenu un quelconque état de grâce. C'est une matière qui doit être constamment travaillée pour la vie. **Ce sont toujours les programmes architecturaux du moment qui servent à reconstituer l'urbain. Ils redessinent les relations d'un état naturel et construit tout comme ils remettent en pensée les gestes et les valeurs en partage dont ils sont les figures d'espace et les signes construits. [...]**¹

¹ Extrait d'un article de Patrick Berger avec Jean-Pierre Nouhaud.
Texte recueilli à l'exposition de la Galerie d'Architecture, mai 2002.

Depuis les années 70, de nombreux artistes sont sortis du cadre des institutions pour pratiquer leur art et le donner à voir. Investissant des friches urbaines, espaces vacants délaissés par les acteurs de la ville, les friches artistiques sont l'expression d'une mutation des rapports entre l'art, l'architecture et le paysage urbain. Tenter de comprendre le contexte d'apparition, les causes et conséquences de ce programme naissant est l'occasion d'interroger deux hypothèses émises par Patrick Berger

à propos de la **fabrication de la ville**

«Ce sont toujours les programmes architecturaux du moment qui servent à reconstituer l'urbain. Ils redessinent les relations d'un état naturel et construit (*friches industrielles, zones péri-urbaines*) tout comme ils remettent en pensée les gestes et les valeurs en partage (*nouvelles pratiques artistiques et culturelles*) dont ils sont les figures d'espace et les signes construits.»

concernant la **pratique architecturale**

«L'acte architectural consiste à résoudre la complexité toujours réelle d'un programme à construire et de sa localisation, selon la proposition d'une forme simple, synthétique, précise, par ses éléments construits. Les singularités architecturales des lieux auxquels on s'intéresse sont la résultante, à la fois de la nature du programme et de son insertion dans un certain paysage, celui des friches industrielles et des architectures à l'abandon.»

Ce mémoire aura pour objet d'interroger la capacité d'une nouvelle génération de lieux culturels, apparus au cours des trente dernières années, à transformer l'espace architectural et urbain. Dans un premier temps, nous présenterons le résultat de l'enquête sur le terrain, par un exposé de différentes expériences observées (caractéristiques spatiales et urbaines), puis nous porterons un regard sur les coïncidences historiques qui ont permis l'émergence de ces friches culturelles. Enfin, nous comprendrons, au moyen de l'analyse de trois réalisations architecturales, concernant un

programme similaire, qu'à la réalisation de ces projets, correspond une certaine posture architecturale.

LE TERRITOIRE EN FRICHES
DECOUVERTE

Première partie

*On ne dira jamais assez l'importance des Ordres Mendicants, dominicains et franciscains principalement, dans l'histoire des villes du Moyen Âge.[...] Au XVII^e siècle, il paraît essentiel à ces ordres de se faire accepter en donnant aux populations l'exemple de la pauvreté et de l'humilité; ils tirent les leçons des mouvements sociaux qui sont en train d'apparaître où le petit peuple urbain met en cause l'attitude des puissants et, en particulier, des seigneurs, lesquels, de leur campagne, de leurs châteaux forts, continuent à dominer l'espace, y compris l'espace urbain. [...] **Comment, en conséquence, conçoivent-ils leur inscription dans l'espace ? Ils arrivent dans une ville, on parle d'eux, ce sont des personnages nouveaux, qui excitent une certaine curiosité. Mais ils n'ont pas encore acquis de prestige ni de pouvoir et, de plus, ils tiennent à mettre en action les idéaux qu'ils prêchent. Où vont-ils donc s'établir?** À la limite de la ville. Et souvent, en dehors de la ville, à proximité des portes. Là où le terrain est très bon marché, où fréquemment on leur fait cadeau d'une maison ou d'un lopin de terre.[...]*

*Donc les Mendicants se retrouvent modestement installés à la périphérie, près de la muraille, à l'intérieur mais aussi parfois à l'extérieur de la ville. **Ils manifestent ainsi le caractère soumis, et pauvre, de la banlieue par rapport à la ville et que se passe-t-il ensuite?** Rapidement les Mendicants, dominicains et franciscains en particulier, deviennent connus, appréciés et puissants. Je ne dirai pas riches parcequ'ils refusent toujours la propriété individuelle, mais ils sont secondés par des administrateurs laïcs qui gèrent pour eux des biens importants, et leurs couvents et leurs églises se rapprochent petit à petit du centre ou, en tout cas, de l'intérieur de la ville. [...] **Comment mieux illustrer l'aimantation de la banlieue par***

*le centre, que le Moyen Âge met en branle et que l'époque
contemporaine a parachevée? ¹*

¹ Jacques Le Goff, *Pour l'amour des villes*, entretiens avec Jean Lebrun, éditions Textuel, 1997.

I. PRECURSEURS D'ICI ET D'AILLEURS

Depuis les années 70 et parallèlement aux développements de la politique culturelle, se sont développées, dans toute l'Europe, des pratiques culturelles innovantes. Les groupes d'individus qui en sont les initiateurs ont voulu en finir avec le formatage des industries et institutions et échapper à la culture officielle et convenue.

Investissant les espaces urbains interstitiels et dévalorisés, ils se retrouvent souvent dans des contextes socio-culturels difficiles avec lesquels ils vont progressivement tisser des liens et servir de médiateurs. Les œuvres et spectacles ainsi baignés dans la réalité seront marqués par des « préoccupations sociales, intentions politiques et dimension festive » et donc susceptibles de toucher le public de proximité. Les espaces investis, souvent riches de mémoire collective sont ouverts à tous. Les projets « substituent des logiques de participation et d'engagement aux logiques de consommation et de contemplation culturelle », trop passives. Les qualités de convivialité, d'accueil, prédominent par rapport à la qualité de l'œuvre qui en sort. Ce sont des lieux de réflexion et de recherches artistiques et sociales avant tout. Parmi les lieux les plus anciens, on compte les Halles de Schaerbeek à Bruxelles (1974), le Melkweg à Amsterdam (1970), l'Ufabrik à Berlin (1979).¹ En France, le Confort Moderne, à Poitiers, ouvre ses portes en 1985 et la friche Belle de Mai, en 1992

A. Association Usines éphémères, portrait

L'association « Usines éphémères », fondée par Christophe Pasquet, développe des expériences de ce type, depuis les années 80. Son activité consiste à accompagner des projets de jeune création par la mise à disposition de bâtiments désaffectés, couplée d'une aide à la production.

L'association est née en 1987. Le propriétaire d'une usine chimique dans le 19^{ème} arrondissement à Paris, séduit par la transformation de son lieu en espace de création, avait fait retarder la démolition.

¹ article de [Fabrice Raffin](#), sociologue, « Mélange des disciplines et des styles artistiques, Espaces en friche, culture vivante »
In LE MONDE DIPLOMATIQUE, octobre 2001

Depuis «l'association met à disposition des collectivités locales ou des propriétaires, son savoir-faire en matière de recyclage des sites en déshérence.»¹

Usines éphémères développe donc ses actions au croisement de plusieurs intérêts□celui des collectivités locales ou des propriétaires qui ne savent que faire de leurs sites en friche, et qui trouvent là le moyen d'entretenir ces bâtiments dans l'attente d'une nouvelle affectation., celui des mêmes collectivités locales, qui se satisfont de transformer un vide à valeur négative en un espace à valeur positive. En effet, ces lieux ressuscités par les artistes, «génèrent de l'espoir dans leur renaissance». Habités par les idées, «ils jouent un rôle catalyseur en mariant des publics différents», les jeunes du quartier pour qui, souvent, le site est emblématique de leur environnement, et les publics avertis.

«Usines Ephémères crée des lieux de "vie dans la ville", indépendants mais attentifs aux problèmes de société. Les projets artistiques de l'association riment souvent avec lutte contre l'exclusion et prennent en compte les besoins de la jeunesse.»²

C'est ce potentiel de régénérescence de la ville qui est remarquable dans ce type de pratiques. Elles croisent deux facteurs de fabrication de la ville□celui de la dynamisation culturelle des quartiers à l'aide d'un concept de programme original, à mi-chemin entre la MJC, et les lieux de production traditionnelle, créant ainsi des lieux de vie, au moyen du recyclage des friches urbaines.

Ce croisement n'est pas sans rappeler celui qui préfigure l'acte architectural défini plus haut par Patrick Berger□□*l'acte architectural consiste à résoudre la complexité toujours réelle d'un programme à construire et de sa localisation, selon la proposition d'une forme simple, synthétique, précise, par ses éléments construits.*» Il semble donc naturel que la pratique architecturale trouve sa place dans la réalisation de ces projets. Il est en effet plus intéressant d'accompagner des projets réels que de récupérer le

¹ Plaquette de présentation de l'association «Usines Ephémères », juillet 2002

² idem

principe ailleurs en espérant créer de la vie là où il n'y en a pas. Les acteurs de ces projets ont tendance à percevoir la discipline architecturale d'un mauvais œil, perçue comme trop autoritaire, mégalomaniaque ou instrument des pouvoirs publics. Cette reconnaissance a pourtant été acquise par certains architectes, spécialistes en la matière, et qui ont su faire leurs preuves dans la transformation de friches en lieux culturels. Patrick Bouchain à Nantes, Baudin et Limousin à Bordeaux, Lacaton et Vassal ont su s'intégrer à certains projets et apporter leur savoir-faire tout en conservant le caractère flexible de ces architectures, permettant l'évolutivité des projets contenus.

«**Méthode** Usines Ephémères repère, traque les bâtiments à l'abandon. Chaque lieu a une histoire et c'est elle qui va guider le développement du projet. L'association, avant chaque installation, réalise une étude de faisabilité. Cette étude prend en compte la qualité, les spécificités du bâtiment, les besoins culturels du territoire où il est implanté et les attentes de sa jeunesse. Elle dresse ensuite les lignes d'un projet tant au niveau des travaux à effectuer que des directions artistiques à suivre. Elle donne les éléments financiers afin de passer au stade opérationnel.»¹

Il semblerait que l'architecture des friches doivent être investie comme un paysage à conquérir. Le projet va s'y installer comme un bâtiment neuf irait s'intégrer dans un contexte naturel ou urbain, tirant partie de ses contraintes topographiques ou de prospect. La transformation du bâtiment étant un acte écologique chirurgical, il gagne à faire intervenir l'homme de l'art, en collaboration rapprochée, pour définir ce qu'on peut transformer ou pas, ce qui confère son identité à cette architecture et comment l'optimiser pour son nouvel usage.

«**Un réseau de compétences** Pour réaliser cette étude, Usines Ephémères a su réunir autour d'elle un réseau de compétences qui va de l'architecte à l'expert juridique mais qui repose surtout sur des professionnels du milieu culturel.»

¹ idem

Un cadre " Usines Ephémères " établit pour chaque projet un cadre de fonctionnement éprouvé dans toutes ses réalisations. Elle signe avec le propriétaire une convention qui régit les droits et les devoirs de chacune des parties. Elle crée une association qui aura la gestion du nouveau site afin de lui offrir tous les gages d'originalité et de réussite. Dans le même esprit, elle met en place une équipe autonome. Les artistes quand ils s'installent, signent avec la nouvelle association, une convention d'occupation précaire et s'acquittent d'une participation aux frais, afin d'aider à la gestion du projet. Ce fonctionnement permet un autofinancement partiel des activités.¹ Cette conception des occupations génère des «lieux uniques», tant dans leur fonctionnement que pour le territoire qu'ils occupent. Il est donc difficile de définir une typologie architecturale de ces «usines culturelles», puisque chaque situation est singulière. Pourtant l'association, on l'a vu, impose quelques règles du jeu qui constituent des fondements communs et permettent d'esquisser les bases d'un nouveau concept de lieu culturel. Depuis 10 ans, des lieux comparables se sont multipliés un peu partout en France.

B. Association Usines éphémères, Les Usines

Parmi les lieux montés par l'association, on trouve la Base dans les Hauts de Seine (1987-1990), l'Hôpital Ephémère à Paris 18^{ème} (1990-1997), l'Usine de Méru dans l'Oise (1990-1994), le Quartier Ephémère à Montréal-Canada (1994-1999), Le Lien à Fès, Tétouan, Casablanca au Maroc, *Mains d'œuvres* à Saint-Ouen (2000-...), *le Garage* à Saint-Ouen (2001-...), *la Caserne* à Pontoise (1999-2004), *la Fromagerie* à Aubervilliers (2002-...)

L'Hôpital Ephémère, l'un des premiers lieux monté par l'association, est une référence incontournable. Difficile à gérer par son ampleur, une surface de 15000m², il aura accueilli plus de 500 plasticiens et 300 groupes de musiques. Lieu festif de création, il était installé dans l'ancien hôpital Bretonneau, propriété de l'Assistance Publique. «lieu de tous les possibles», son occupation aura duré sept ans, avant sa démolition. Sa superficie et sa situation dans Paris, lui a permis d'accueillir une grande variété de pratiques et de recevoir des artistes de tous les continents. Les fêtes régulièrement organisées

¹ idem

étaient l'occasion de rencontres pour ses occupants entre eux et avec le public. Pour nombre d'artistes, ce séjour a été un tremplin pour se faire connaître dans le monde professionnel.

La Caserne est un lieu de travail établi à Pontoise dans le Val d'Oise Propriété de l'Établissement Public d'Aménagement de Cergy-Pontoise. Il est géré par l'association *La caserne*. Installée dans une ancienne caserne militaire désaffectée en 1998, son espace composé de 44 000 m² de bâti sur 14 hectares, est un espace dédié au travail des artistes. Lieu pluridisciplinaire, il fait face à un manque important d'ateliers et de studios de musique dans le département et plus globalement en Région Parisienne. Un centre de ressources, structure de soutien aux artistes est installé dans l'ancien foyer du soldat. Très peu d'aménagements ont été effectués, l'architecture militaire se transformant très facilement en espace artistique. Une place d'armes, hier destinée aux défilés, accueille aujourd'hui des concerts. Des expositions d'artistes de la Caserne se déroulent dans des espaces partenaires de l'association. 15 personnes travaillent au bon fonctionnement de la caserne: des gardiens, un personnel technique et l'équipe artistique prend en charge la valorisation du site et suit les projets de ses 200 résidents.

Mains d'Oeuvres est un lieu d'innovation artistique et sociale situé à Saint-Ouen, Seine Saint Denis Ouvert en 2000 pour un bail de 12 ans, ce lieu, 4000 m², investit l'Ancien comité d'entreprise de Valéo. C'est un lieu ouvert à la diversité des recherches contemporaines qui s'élaborent dans le domaine des arts et de la société. Ce lieu de résidence, de diffusion, de rencontres et d'expériences est destiné à accueillir des artistes de toutes disciplines, des démarches associatives et citoyennes. Implanté dans le quartier des Puces à Saint-Ouen, Mains d'œuvres joue de cet environnement et souhaite devenir un lieu de convivialité et d'échange tourné vers la ville et ses habitants.

II. LA VIE D'UN LIEU EN 24 HEURES

«**Triches industrielles, chancres urbains, espaces silencieux**», cette terminologie de l'absence désigne le passage brutal d'une époque à l'autre, qui laisse des quartiers défigurés, des populations désesparées... et ouvre des perspectives d'occupation imprévues. Parmi ces lieux désertés, certains, ré-utilisés, retrouvent peu à peu une nouvelle vie. Les enjeux liés à leur protection rejoignent ceux d'une génération d'artistes et d'acteurs culturels qui veulent agir sur leur société et leur époque. [...]

L'articulation de volumes différents, transformables et polyvalents, permet d'y développer des actions très variées, d'y rassembler des populations diverses. «**On y entre facilement**». Tout dans ces architectures invite à la fabrication, l'expérimentation, la convivialité, l'invention, au croisement des individus, des formes, des arts et des cultures. Tout y concourt à **stimuler des situations, des contextes, bouleversant les règles du jeu imposées par la structure architecturale d'espaces culturels traditionnels, cadres d'une relation passive ou consumériste à la création.** [...]

Espaces de résistance et de production socioartistique, au profit de nouveaux imaginaires, de dialogue et d'affirmation, **scènes ouvertes sur la cité et le monde.** Des lieux vivants, impertinents et parfois chaotiques. **Espaces évolutifs et "recyclables"** de fête et de réflexion, de fabrication de diffusion, d'expérimentation et de solidarité. Leur pluridimensionnalité physique (l'utilisation des architectures) et intellectuelle (la variété des projets), développée dans un esprit d'indépendance revendiquée à l'égard du marché et du politique, a donné

naissance à une **nouvelle génération de lieux de culture.**¹

- **MAINS D'OEUVRES**

A. **CONTEXTE**

1. **Situation**

Historique

Le bâtiment est le seul vestige d'une usine dont il était le centre socio-culturel de comité d'entreprise. L'Usine Ferodo avait été créée en 1923, pour exploiter des brevets anglais de fabrication de pièces automobiles. Dans les années 60, ayant besoin d'une main d'œuvre qualifiée et stable, l'entreprise entreprend une politique d'intégration et construit ce centre social sur une parcelle faisant face à l'usine. En 1980, Ferodo devient Valeo et s'affranchit des licences anglaises.

En 1991, l'usine est fermée puis démolie et remplacée par un immeuble de logements sociaux. Ce dernier, style post-moderne, de forme pyramidale, avec terrasses à gradins, ne laisse pas soupçonner l'ancienne usine. Cette parcelle est également occupée par une place et un square peu investis.

Géographique

Mains d'Œuvres se situe dans la proche périphérie de Paris, à proximité des Puces de Saint-Ouen. Situé à mi-chemin entre les voies du RER D et celles de la ligne 13 du métro, cette zone est faiblement desservie. On y accède, cependant, en marchant depuis la Porte de Clignancourt (15 mn au sud) ou le métro Garibaldi (15 mn à l'est).

Saint-Ouen est un faubourg populaire dont le tissu est composé de bâti modeste à vocation commerciale ou résidentielle, quelques emprises occupées par des sièges d'entreprise, et des ensembles de logements à loyer modéré. Les communautés résidentes sont à dominante ouvrière et immigrée.

¹ Fazette Bordage, Préface du livre "*Les Fabriques, Lieux imprévus*", dirigé par Fazette Bordage, avec la complicité de Philippe Grombeer, TransEuropehalles, 2001

Bâtiment

L'ancien centre forme un angle arrondi d'un îlot plutôt résidentiel. D'échelle relativement domestique, il s'apparente, depuis l'extérieur, à un immeuble de bureaux. La façade est composée de bandes horizontales de briques et de baies vitrées qui forment l'angle et délimitent les espaces principaux (originellement restaurant au rdc et salle de réunion au 1^{er} étage). Au deuxième étage, la façade est en retrait, dégageant une terrasse, qui entoure les espaces de bureaux.

D'une surface totale de 4000m², le corps principal se développe sur 3 étages et un sous-sol (1000m²). A la surface du rez-de-chaussée, vient s'ajouter celle d'un hangar de 600 m², qui traverse l'îlot. Celui-ci est éclairé zénithalement, à travers une verrière. Les entrées courantes se situent de part et d'autre de la baie vitrée du Rez-de-Chaussée.

2. Programme

L'association de loi 1901 "Mains d'Œuvres" est née en 1998. La ville voit aujourd'hui dans le projet, un moyen de recycler le bâtiment à peu de frais, lui préservant sa vocation sociale, avec, en plus, une fonction dynamisante pour le quartier.

«Mains d'Œuvres est un lieu de culture ouvert à la diversité des **recherches contemporaines qui s'élaborent dans le domaine artistique et de la société**. Ce lieu de résidence, de diffusion, de rencontres et d'expériences est destiné à accueillir des artistes de toutes disciplines, des démarches associatives et citoyennes»
Implanté dans le quartier des Puces à Saint-Ouen, **Mains d'œuvres joue de cet environnement et souhaite devenir un lieu de convivialité et d'échanges tourné vers ses habitants.**¹

Ouvert en décembre 2000, à l'initiative d'*Usines Ephémères*, *Mains d'Œuvres* est dirigé par Fazette Bordage. Les structures associées

¹ Extraits du dossier de présentation de l'association « Usines Ephémères », juillet 2002.

- 1^{er} cercle - sont ☐ *Usines Éphémères, Artfactories, AutrepART, TransEuropeHalles.* (cf annexe)

Mains d'Œuvres accueille en résidence plus ou moins longues, aussi bien des artistes de toutes disciplines que des associations citoyennes, culturelles et de solidarité. Elle met à leur disposition des moyens techniques, logistiques et humains pour la production artistique et l'accompagnement de toutes sortes de projets.

"Mains d'Œuvres souhaite créer des conditions d'émergence de propositions nouvelles et de créations inédites cherchant à relier l'art, la culture et la société . Le fonctionnement de Mains d'Œuvres repose sur le décroisement, l'interaction, l'échange et le partenariat avec d'autres acteurs publics et privés. Md'O accorde une attention particulière aux acteurs du monde associatif, comme à tous ceux qui œuvrent pour que chaque individu puisse se vivre comme citoyen actif, acteur de son époque. [...]

Le lieu est également en lien avec des réseaux nationaux et internationaux tels que "Espace Culture Multimedia" et "TransEuropeHalles dont il est membre actif.[...]

Les porteurs de projets peuvent organiser des événements avec l'équipe du lieu, des débats autour des grands enjeux de société , des expositions, des concerts, des spectacles."¹

¹ Plaquette de présentation Mains d' Œuvres

3. Répartition□

Le sous-sol (1.000 m²) est destiné à la pratique musicale avec :

- 17 studios (de 25 à 40 m²), à louer
- 8 studios de résidence, dont un local batterie et un studio multimédia et de création sonore
- 9 studios de location à l'heure, dont un local batterie,
- 2 espaces de repos dans les interstices.

Le rez-de-chaussée (700 m²) est consacré à l'accueil du public et à la diffusion avec :

- la Scène, 150m², 300 places, (concert/soirées)
- la salle d'expo, 200 m², jauge de 300 personnes, (expo, rencontres, répétition)
- le restaurant-cybercafé, 130m², 60 places, (rencontre, débat, exposition) Décoré avec des objets de récupération, et objets d'art, un aspect chaleureux est recherché, tapis, fauteuils...

Au premier étage (1500 m²) des bureaux remplacent les vestiaires:

- 2 espaces de tailles moyennes accueillent des associations hébergées et artistes
- 1 espace plus grand accueille d'autres associations hébergées et artistes avec des activités plus diverses
- la pépinière associative (10 postes de travail), lieu d'accompagnement, de rencontres, d'échanges
- le gymnase (500 m²) devenu polyvalent, accueille toutes sortes de spectacles, répétitions, performance, sport.
- l'atelier ECM, (Espace Culture Multimédia)

Le deuxième étage (450 m²) abrite :

- la salle Star Trek (salle de conférence et de projection de 80 places)
- les bureaux de l'équipe de coordination, espace laissé ouvert et réparti par association
- une salle de réunion.

Jouxant le corps de bâtiment principal, le hangar (600 m²) a été divisé et se compose de :

- un studio de danse fermé (100 m²)
- 6 ateliers pour des plasticiens et collectifs d'artistes
- un pôle associatif pour les associations hébergées

B. INSTALLATION

1. Bâtiment

L'intervention des occupants sur le bâti a porté, en premier lieu, sur la mise aux normes, l'isolement des boxes de répétition du sous-sol et la démolition de l'ancien self, pour la répartition des espaces de diffusion.

Distribution

Le **sous-sol** est compartimenté en petits espaces de 25 à 40 m², les studios de répétition. Ils se développent autour d'un couloir d'environ 1m40 de large, ponctué de retraits dans lesquels sont venus se loger les "coins pause café".

Au **Rez-de-Chaussée**, l'entrée principale distribue

- au nord, le restaurant qui se loge dans l'angle,
- au sud, la salle d'exposition,
- le long de la façade, un escalier menant au sous-sol et vers l'intérieur, totalement opaque, la salle de spectacle.

L'ancien self du centre social, occupait la quasi-totalité du niveau. Il a été démoli pour constituer la cafétéria, la nouvelle cuisine, la salle de spectacle et la salle d'exposition.

Le hangar qui servait de garage probablement, a été divisé en ateliers et salle de danse.

La cafétéria est prédisposée à l'atmosphère conviviale recherchée, une hauteur sous-plafond moyenne (3m50), lumière douce (nord). La salle d'expo, se développant en profondeur, est relativement sombre. L'entrée secondaire ouvre sur un couloir qui relie cafétéria et salle de spectacle à l'escalier principal, ainsi qu'un escalier de service menant au sous-sol.

Au **1^{er} étage**, le gymnase A été préservé en l'état. Il occupe environ 30m de façade et toute la profondeur du bâtiment. En hauteur, il s'étend jusqu'au toit, éclairé par une verrière également. Accessible sur trois côtés, par :

- un 1^{er} escalier en façade,
- un couloir au milieu d'une extrémité
- et un 2^{ème} escalier qui mène à une passerelle qui longe la salle à mi-hauteur et constitue une sortie de secours pour la salle de projection du 2^{ème} étage.

Les trois différentes façons d'entrer dans cet espace permettent diverses mises en scènes. Le couloir qui débouche sur cet espace distribue également de petites salles simples hauteurs. Cloisonnées pour leur nouvel usage, la surface était originellement vouée à une grande salle de réunion. Le dernier étage comprend les bureaux et une salle de projection en amphithéâtre.

Au **deuxième étage**, Les bureaux sont vitrés sur toute la hauteur, le sol se prolonge par une terrasse. Constitués en "open-space", les bureaux sont répartis par association et isolés par une bâche plastique, pour chauffer la surface. La Salle "Startrek", utilisée pour les projections, débats, lectures, conférences, a été conservée en l'état.

Les espaces les plus publics se situent en Rez-de-Chaussée. Le cœur de la parcelle est occupé par les salles de spectacles et de projection, qui ne nécessitent pas d'éclairage naturel.

Singularités physiques

Dans l'ensemble, les surfaces sont assez divisées, ce qui est paradoxal avec la volonté de décroisement culturel des occupants. En réalité, coexistent deux types d'espaces : les ateliers individuels et collectifs de travail, qui contiennent souvent du matériel informatique, musique, etc, et qui nécessitent donc d'être fermés. Et les espaces mixtes, de travail et diffusion, qui sont ouverts en permanence. Enfin ce cloisonnement relatif permet à plusieurs activités bruyantes ou calmes de coexister.

L'espace le plus emblématique est le gymnase. Ses proportions, hauteurs, dimensions, et la galerie périphérique, lui confèrent un riche potentiel scénique. Il est utilisé pour toutes sortes de spectacles, concerts, performances artistiques, sport, danse (production et diffusion). Il en est de même finalement pour les trois espaces de diffusion, du rez-de-chaussée.

Un autre espace singulier, le monte-charge, qui sert occasionnellement de bar mobile desservant les étages.

Enfin, en dehors des ateliers de travail, et encore, aucun espace n'est prédéterminé pour un usage.

Singularités d'usage

Les artistes sont encouragés à utiliser tout le lieu, quand ils le souhaitent. Pour les événements, type fêtes, concerts, vernissages, performances artistiques, le lieu peut être partiellement ou totalement

ouvert. Un plasticien ou un danseur peut choisir de sortir de l'espace qui lui est traditionnellement attribué pour déambuler ou exposer dans tout le lieu et dans la ville. Il arrive également que l'ensemble du lieu soit loué pour des tournages.

2. Ville:

Il est encore trop tôt pour juger de l'impact réel de Mains d'Œuvres sur son environnement urbain. Pourtant, la municipalité ne s'y trompe pas. Le maire se félicite d'avoir racheté ce bâtiment presque neuf, trouvé un moyen de le recycler à peu de frais, et permis l'ouverture d'un lieu social et culturel.

Mains d'Œuvres accueille en résidence, des artistes français et étrangers. La location des studios de répétition connaît un grand succès auprès des jeunes groupes franciliens. Les maisons de production et labels connaissent bien le site. Il leur arrive de le louer entièrement. A l'occasion des fêtes, le lieu attire un large public parisien. Ces fêtes et la diversité des événements proposés dans le lieu, contribuent à son succès auprès de publics de milieux différents. Enfin les nombreuses actions et œuvres réalisées par les acteurs sociaux et artistes dans la ville, portent un regard nouveau et réciproque, sur cet environnement.

A terme, on peut imaginer que les acteurs permanents et résidents, trouvent un intérêt économique et de commodité à trouver un logement dans la ville. De même, la redécouverte de cette banlieue enclavée par le public pourrait opérer d'une revalorisation, comme cela s'est déjà produit à Montreuil, Belleville ou Ménilmontant. Ces phénomènes se sont accompagnés d'opérations immobilières et d'urbanisme.

Cependant l'ouverture de MdO sur le quartier est gênée par la relative étroitesse des locaux, le caractère introverti, la distribution verticale des espaces et l'absence d'espaces extérieurs.

- PROJET 244

*"Don Quichotte maintient contre vents et marées le projet d'un homme libre. Son seul drame est d'être à la charnière du monde prosaïque où il s'enracine et du monde idéal vers lequel il se projette inlassablement. [...] Revendiquant avec véhémence l'identité qu'il s'est forgée, il persévère sans désespérer dans son être, transcendant la somme des déterminations qui pesaient sur lui."*¹

Le projet 244 est un lieu de production pour le théâtre de rue.

A. CONTEXTE

1. Site

L'Ancienne usine de fabrication de charpentes métalliques se situe dans un quartier populaire du centre de Tours.

On y accède par un passage et une cour, qui sert de parking et qui permet la circulation de camions pour les décors volumineux. Les hangars voisins ont stoppé leur activité en vue de la destruction

D'une surface totale de 3000 m², la friche comprend donc :

des espaces extérieurs dont un petit jardin de convivialité et une cour qui permet le stationnement de véhicules plus ou moins gros,

1 grand hangar de 1700m² d'une hauteur de 8 m, éclairé par des fenêtres latérales hautes.

1 hangar de 550m² dont une partie est occupée par des bureaux, et des locaux de stockage.

des pavillons bordant la cour, contenant des espaces de bureaux.

2. Programme

En 1999, deux compagnies, «*Ex-Nihilo*» et «*Atelier photo 6X9*» obtiennent la location des usines Gaury. En Mars 2000, le «*Projet 244*», proprement dit, naît de la réunion de ces 2 compagnies avec 6 autres structures locales, exerçant également dans les arts de la rue.

¹ Jean Canavaggio, préface de «*Don Quichotte*», livret de présentation du Projet 244.

Le site accueille aujourd'hui une quinzaine de compagnies, occupe une vingtaine d'emplois-jeunes. La coordination interne est assurée par Solange Guerad.

L'activité qui est au centre du projet est la production de spectacles de rue : fabrication de décor et costumes, répétitions, stockage. Mais le site accueille également : deux écoles de Samba, un atelier photo, une radio, un magazine d'aide à la communication pour les associations culturelles, un pôle de documentation.

L'objectif est de sortir les compagnies locales des conditions de précarité dans lesquelles elles évoluent pour trouver ici l'espace et les moyens, matériels et humains, pour construire leurs projets, favoriser les échanges entre disciplines pour permettre la transmission des savoirs, les collaborations artistiques et les créations croisées, bénéficier des informations concernant les réflexions sur la profession, les institutions, et dispositifs, pour devenir acteurs du devenir des arts de la rue en participant aux réflexions impliquant l'institution et la profession.

Le lieu n'étant pas aux normes ERP, la diffusion se fait à l'extérieur, notamment par le biais du «Petit monde», une des associations, qui gère un parc de diffusion culturelle.

B. INSTALLATION

Aucun travaux n'a été réalisé "*car les bâtiments sont loués à la mairie en attendant leur destruction*"¹. Seules interventions effectuées : le nom de la structure «Projet 244» a été peint sur une des façades et une sculpture en acier rouillé, représentant l'"auguste chevalier", clin d'œil à l'adresse du site, anime la façade du petit atelier.

1. Aménagement

A une extrémité du **grand hangar**, une surface est consacré au **stockage** commun de grands éléments de décor. Délimitant le stock, un chapiteau de cirque a été monté, une «Boîte dans la boîte» qui sert de lieu de **répétition**. Le sol y est recouvert de moquette, et des

¹ Nicolas Leconte, agent de développement de la vie associative (emploi-jeune), pour la Compagnie D, en résidence.

cimaises permettent de moduler l'espace scénique et cacher les coulisses. Eclairage et équipement sonore précaires.

Des espaces ont été délimités dans le reste du hangar pour que chaque compagnie bénéficie d'une certaine surface utilisée pour la fabrication et le stockage. Une rue centrale distribue ces espaces. On y entre au milieu d'un grand côté.

Le petit hangar, accolé au premier, sert essentiellement de grand atelier de fabrication, il abrite des machines: menuiserie, soudure, etc. Le premier tiers de la surface est occupée à gauche par des bureaux et une costumerie, à droite un volume contient un grand bureau, une salle de couture et des sanitaires accessibles depuis l'autre hangar.

Le pôle administratif est accolé au grand hangar. Une entrée, une cuisine, une salle de réunion en enfilade constituent le pôle de convivialité. L'entrée est aménagée comme un salon avec des fauteuils en cuir, les murs entièrement tapissés d'affiches de spectacles et concerts. La salle de réunion vitrée émerge dans le grand hangar et permet une vision panoramique sur celui-ci. Un couloir distribue des bureaux, le pôle documentation.

Un pavillon annexe, à l'entrée du site, contient trois bureaux: celui de la radio, du magazine, de l'atelier photo.

Tous les espaces sont accessibles de plein pied par la cour, ce qui facilite le transport des décors, machines, etc.

2. Singularités

N'étant pas aux normes ERP, le Projet 244 est uniquement un lieu de production.

"Il y a plusieurs aspects dans ce hangar...On a pu stocker, créer, rencontrer des professionnels. Pour créer, il faut des locaux, ateliers de menuiserie, soudure, peinture et séchage, les camions doivent pouvoir y entrer, une laverie pour les costumes, une salle de

*répétition, un pôle ressources pour s'informer, une salle de réunion, des douches... "*¹

Le Projet 244 illustre la correspondance des besoins de ce type de structure avec l'architecture industrielle: la situation de plein pied est indispensable pour faciliter tous les déplacements de décors. Les voitures et camions peuvent circuler à l'intérieur. Les proportions des hangars permettent également la fabrication de structures volumineuses (structures scénographiques et autres Gulliver, girafes et cie...). La pérennité des matériaux industriels et leur aspect "non clean", autorise également plus de libertés. Et le décloisonnement total dans les deux hangars favorise les échanges entre compagnies.

"On est attachés au bâtiment, car la friche industrielle représente ce qu'on fait, du gros travail bien dégueulasse. On fonctionne comme une entreprise, on a les même besoins que l'industrie, des grands espaces dans lesquels on peut tout faire, et des bureaux." ²

On peut constater également que les œuvres produites sont largement empreintes de l'esthétique industrielle, cf photo ci-contre.

3. aspect urbain

Si cette occupation est éphémère, elle permet de maintenir en vie une zone industrielle inactive, située en plein centre-ville. Elle constitue une occupation saine et légale, en attendant une reconversion plus lourde.

¹ Nicolas Leconte, agent de développement de la vie associative (emploi-jeune), pour la Compagnie D, en résidence.

² idem, Nicolas Leconte est également l'auteur de la structure métallique visible en photo ci-contre.

- CONFORT MODERNE

Le Confort Moderne a été fondé par une association «Oreille est hardie», qui, ne trouvant plus, dans les institutions locales, de possibilités d'organiser librement concerts et expositions, décide de se donner les moyens de le faire, en ayant son propre lieu. Le Confort Moderne est inauguré le 25 mai 1985, par un concert de rock.

A. CONTEXTE

1. Situation

Le quartier du Pont-Neuf est un ancien faubourg. A 5mn du centre, il est desservi par une ligne de bus. La rue du Faubourg du Pont-Neuf est un axe important de Poitiers, qui joint le centre aux équipements et grands ensembles de la périphérie.

Le site est un ancien entrepôt, atelier de réparation et stockage, de l'ancienne entreprise d'électroménager "Confort 2000". Le lieu est couvré une surface de 4000 m², est composé de plusieurs bâtisses qui se développent autour d'une cour.

"Au-delà de l'adéquation fonctionnelle entre les projets de l'association et les entrepôts et ateliers Confort 2000, être en cet endroit de la ville c'est se situer sur un espace frontière avec le centre ville. Mais, c'est aussi se rapprocher d'une forme urbaine caractérisée historiquement par le rassemblement de " tous ceux qui ne pouvaient pas se payer la ville " dont l'activité contribuait à la produire, à la nourrir, à l'enrichir tout en étant porteuse de nuisances et de souillures : abattoirs, artisanat, petite industrie . Pour un collectif dont les pratiques se situent à l'écart des dispositifs culturels municipaux, en décalage des normes esthétiques conventionnelles et qui sont porteuses de nuisances sonores, s'installer dans le quartier du Pont Neuf, qui répond aux caractéristiques historiques du faubourg, c'est aussi rejoindre symboliquement un espace qui correspond à leur situation." ¹

¹ "Espace appropriable et quartier en lisière du politique", Fabrice Raffin.

sociologue chargé de recherches à l'ARIESE, université de Lyon II, dans "*Espace de la culture – politiques de l'art* ", sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, L'Harmattan, 2000.

2. Programme□

L'association fondatrice, L'Oreille est hardie organise des concerts depuis 1977. En 1979, un nouveau membre prend en charge l'organisation de concerts de rock, activité qui devient dominante.

Bien que la politique de développement culturel menée par la municipalité de 1970 à 1980, soit exemplaire (concertation urbaine, priorité aux associations locales, création de 4 nouveaux équipements dans les quartiers périphériques), elle est en décalage avec les aspirations de l'association. Dans un premier temps, l'association tentera pourtant d'inscrire sa programmation dans le nouveau réseau d'équipements de la ville. Mais *"s'il n'y a pas de rejet mutuel à priori, il convient cependant de parler d'inadéquations entre les aspirations et les besoins de l'association et les conditions d'accueil offertes par les structures culturelles de Poitiers."*¹

Selon Fabrice Raffin², il existe trois niveaux d'incompatibilité.

Le formalisme administratif, qui interdit toute spontanéité, une incompatibilité technique, les conditions accoustiques (et la situation urbaine) ne conviennent pas à la musique amplifiée, le troisième point concerne le dispositif scénique trop contraignant□ que Raffin a nommé le dispositif du "clean et de la chaise" (pas toucher, pas bouger), insupportable aux acteurs de l'association.

En 1983, l'organisation d'un festival de rock, devait annoncer la fin des activités de L'Oreille est hardie. Finalement il devient l'acte initiateur du lieu, et fait émerger la volonté de trouver un lieu.

En 1984, l'association repère les anciens entrepôts de Confort 2000 abandonnés. Ils contactent les propriétaires qui acceptent de leur louer. Depuis, la mairie a racheté le bâtiment et le prête à titre gracieux.

¹ *"Espace appropriable et quartier en lisière du politique"*, Fabrice Raffin, sociologue chargé de recherches à l'ARIESE, université de Lyon II, dans *"Espace de la culture – politiques de l'art "*, sous la direction de Catherine Bernié-Boissard, L'Harmattan, 2000.

² Fabrice Raffin, interview donnée en septembre 2002.

Le projet est donc vertébré par la production musicale, mais le lieu comprend également un grand espace d'exposition.

"Le projet artistique et culturel du Confort Moderne est conçu autour des idées et objectifs suivants ☐ faire se rencontrer dans un même espace, différentes expressions artistiques et les publics qu'elles attirent, aider les artistes à se produire et à monter leurs toutes dernières œuvres, donner constamment au public l'opportunité de découvrir l'évolution de la création artistique contemporaine grâce à une programmation la plus diversifiée possible." ¹

Les disciplines développées sont les suivantes ☐ exposition, production, éducation culturelle, aide à la création d'arts visuels, production, diffusion de musique, vidéo, sensibilisation à l'art pour les enfants, éditions, conférences, accueil d'associations locales.

B. INSTALLATION

Les travaux d'installation ont porté sur la mise aux normes du lieu, l'insonorisation de la salle de spectacle et des boxes de répétition.

Dans le premier bâtiment, la salle de concert principale (360m₂, 700 personnes), la salle "café-concert" (395m₂, 300 personnes), le restaurant (80 m₂), et la fanzinothèque (40m₂) . A l'étage, les bureaux (100m₂), les loges d'artistes (100m₂) ainsi qu'un espace d'exposition (80m₂) surplombant le café-concert.

Au fond du café-concert, des stands peuvent être ouverts pour vendre des magazines ou des disques les soirs de concert. La fanzinothèque est également accessible par cette salle et communique par une paroi vitrée. Pour accéder à la salle d'expo, on emprunte un escalier qui longe la fanzinothèque. De l'autre une passerelle mène à l'espace DJ (12m₂). Celui-ci distribue par une petite porte, une mezzanine technique de la grande salle de concert, par une autre porte les loges d'artistes.

Un autre escalier, dans l'entrée, mène aux bureaux. Le pôle de ressources (30m₂) accueille le public. Il est relié à un espace

¹ Fabrice Raffin, "Les Fabriques, lieux imprévus", direction Fazette Bordage, Les Editions de l'Imprimeur, Besançon, 2001.

commun, dans lequel travaillent tous les coordinateurs, lui-même relié aux loges d'artistes. Les bureaux sont éclairés par des fenêtres donnant sur la cour et les loges n'ont pas d'éclairage naturel.

Les baraquements le long de la cour ont été divisés pour aménager de petits studios de répétition. Ainsi isolés, ils ne gênent pas les autres fonctions. De l'autre côté, un grand espace de 1500m², haut de plafond, sert à la production et diffusion d'expositions.

Au fond de la cour une surface de 100 m², sert de lieu de stockage.

Les murs de la cour, côté studios de répétition sont à la disposition des graffeurs, ils sont renouvelés régulièrement, un graffiti dure une semaine.

- TNT

A. CONTEXTE

1. Site

Le site se trouve au nord de la ville, derrière la gare et à la limite de la commune de Bègles, banlieue populaire de Bordeaux. L'espace investi est une ancienne usine de chaussures construite dans les années 30 et qui a cessé de fonctionner en 1985. Elle a employé jusqu'à 300 salariés. L'espace est composé d'un long bâtiment sur deux niveaux, un grand terrain sur lequel sont répartis des baraquements horizontaux, de stockage, une maison utilisée pour accueillir les artistes en résidence, un jardin, un potager.

Le bâtiment principal, est composé de trois parties distinctes:

Le premier tiers comprend un espace libre en rez-de-chaussée, l'ancienne cantine, et des espaces cloisonnés pour des bureaux à l'étage. Le deuxième tiers contenait de grandes plateaux de production pour la fabrication des chaussures. La structure était composée de poteaux poutres, d'une trame de 5m. Les espaces sont éclairés latéralement par des baies horizontales identiques sur les deux niveaux. La troisième partie est une extension réalisée dans les années 70, probablement pour rajouter de la surface de fabrication.

Le terrain comprend un passage traversant le site, le long du corps principal. Il distribue actuellement le jardin privatif de la maison d'habitation, un potager, et le parking au bout du corps principal. A l'extrémité du passage, un accès, aujourd'hui fermé, pourrait s'ouvrir sur une cité d'habitation. Le lieu sera ainsi traversé par un passage public.

2. Programme:

«TNT est un lieu d'élaboration d'une parole contemporaine, un lieu "vertébré" par le théâtre mais ouvert aux autres disciplines, un lieu de vie et de formation.»

Le projet artistique originellement consacré au théâtre s'est ouvert à d'autres disciplines: la danse, la musique, les arts visuels, la poésie,

etc. S'y développent toutes les formes d'expérimentation autour du théâtre et de la danse □ résidences, création, diffusion, ateliers de formation, débats, conférences, mais également diffusion d'arts visuels, cinéma, musique et travaux sur les thèmes de la solidarité-citoyenneté.

3. Répartition

Le programme est réparti de la façon suivante.

Dans le **bâtiment principal** se trouvent □ au rez-de-chaussée, le hall/bar, la salle de spectacles, un atelier de formation, à l'étage, les bureaux, l'atelier du régisseur, la galerie, un autre atelier de formation.

Les **baraquements** sont utilisés pour le stockage, la **maison de maître** loge les artistes en résidence. Elle comprend 5 chambres, une grande cuisine et une salle à manger. Elle donne sur un jardin, que les artistes investissent pour travailler. La salle à manger réunit toutes les personnes travaillant sur le site pour les repas. Une cuisinière est employée pour les déjeuners.

Un **parking** est aménagé à l'extrémité du corps principal. En fond de parcelle se trouve un potager.

B. INSTALLATION ARCHITECTURALE

□

L'équipe du TNT, dont le coordinateur est Eric Chevance, ont fait appel à de jeunes architectes, P. Baudin et E. Limousin, pour "*penser l'espace avec nous, [...]un espace qui pourrait accueillir le projet dans toutes ses dimensions.[...]*"¹

Le projet architectural a permis de structurer le projet culturel. Les travaux ont essentiellement porté sur la mise aux normes du lieu et la libération d'un grand volume pour la salle de spectacle.

1. bâtiment

Le corps du bâtiment comporte trois séquences □

Dans la première □ l'ancienne cantine a été aménagée en **hall/bar**. Il est accessible directement par le jardin au moyen d'une large rampe. L'espace est aménagé avec le mobilier récupéré des ateliers de

¹ Eric Chevance , directeur du TNT, interview, août 2002.

production, tables et chaises des couturières. A l'étage, se trouvent les bureaux, un atelier et la régie.

La deuxième séquence, qui comprend **la salle de spectacle** a été transformée plus lourdement. Les maîtres d'œuvre souhaitaient supprimer totalement la dalle de l'étage, afin de libérer surface et hauteur sous-plafond. Les architectes proposent de conserver une trace des anciens plateaux. La première travée, sur la circonférence de la salle est préservée pour constituer une galerie périphérique. Le volume est ainsi mieux qualifié, il bénéficie de différents types d'espace□ au centre, l'espace principal, libre et toute hauteur et de part et d'autre, des espaces simple hauteur, rythmés par les poteaux. Enfin, cette galerie, à mi-hauteur, multiplie les potentiels scénographiques. Concernant l'éclairage, il a été choisi de ne pas obstruer toutes les fenêtres pour faire le noir, comme dans un théâtre traditionnel. La lumière est également utilisée comme matériau. Les fenêtres du haut sont conservées, formant des jeux d'ombres sur celles du bas.

La charpente métallique a été renforcée afin de recevoir une passerelle technique couvrant toute la longueur. Celle-ci est agrémentée de 5 barres longitudinales et de barres transversales permettant des dispositifs d'éclairages et décors multiples.

La dernière séquence est constituée de deux salles de répétition et de travail.

2. Espace public□

A la suite des travaux d'architecture, Eric Chevance, directeur du lieu souhaite réaliser des travaux d'aménagement des espaces extérieurs□ une coursive extérieure qui permettrait de traverser la grande halle en dehors de l'espace scénique et animerait ainsi l'espace extérieur. Le TNT souhaiterait également faire du parcours extérieur un espace de circulation convivial, qui permettrait aux habitants du quartier de traverser le site au lieu de le contourner et de susciter des rencontres et échanges entre artistes et citoyens. E. Chevance souhaite "*libérer le terrain des baraquements inutiles, supprimer les portails, mettre des bancs*". Enfin le travail des espaces extérieurs et leur rapport à la ville est une préoccupation centrale. "*Un aménagement urbain dans le lieu peut signifier beaucoup plus qu'une grande enseigne.*"

"C'est un lieu privé, mais qui bénéficie d'argent public, on a donc une mission d'intérêt public." Eric Chevance s'évertue à trouver des moyens pour que ces subventions reviennent au public. Deux moyens □ financer la production et une partie du prix du billet, mais surtout, selon ses termes, la désappropriation. Le thème est cher à Eric Chevance qui émet le souhait de se désapproprier le lieu pour le laisser à la disposition de tous, afin d'en faire un véritable espace public appropriable par tous ceux qui en émettent le désir. Par exemple, le lieu est prêté à des équipes artistiques en échange d'heures de travail. Le TNT met déjà une partie du jardin, à disposition de la population voisine (en collaboration avec le centre social) pour la culture de potagers, afin d'inciter ceux-ci à s'approprier le site. *"le jardin est un outil de mise en relation avec les gens du quartier."*

"La présence de ce lieu valorise le quartier dans l'image que les gens en ont." Cette présence contribue au passage d'une dépréciation à une appréciation de cet entre-ville, à la fois aux yeux du public, et à ceux des habitants, grâce à une forte volonté du directeur de faire participer la population voisine.

- LA VITRINE, association "Entrée 9"

Situation

La Vitrine se trouve à l'intérieur des enceintes, dans un des derniers quartiers populaires du centre ville d'Avignon□

«□La Vitrine ? Vous la trouverez au numéro 12 de la rue du Chapeau-rouge. Cette petite rue, perpendiculaire à la rue Carnot, doit son nom à l'Hôtellerie du chapeau rouge, enseigne datant du XV^{ème} siècle que l'on mentionne encore en 1830_. Si elle représente bien ce que les historiens de la ville appellent le "vieil Avignon", elle appartient aussi à cette partie non encore gagnée par le phénomène de "piétonnisation" du centre ville. **Échappée de cette politique d'urbanisation qui a transformé, depuis les années soixante-dix, les centres de nos villes en lieux d'exposition de la marchandise, elle est aujourd'hui encore un petit morceau de quartier populaire du centre d'Avignon.** Rue aux façades noircies, avec ses logements anciens qui n'ont pas encore connu les programmes de réhabilitation, avec sa boucherie, son bar, ses restaurants, son bouquiniste, son sex shop, son lavomatique du coin et la boulangerie de la place Pignotte au bout de la rue, elle se présente comme un espace habité, un espace parcouru à pied et traversé en voiture, un lieu que l'on rejoint aussi pour les habitués du bar ou du restaurant... Du matin au soir, la rue du Chapeau rouge connaît des registres variés d'occupation. **C'est sans doute ce minimum de qualité urbaine qui a permis à l'expérience de s'inscrire dans la durée et de se réaliser complètement en instaurant une inflexion dans l'ordre des choses: l'ordre de l'art bien sûr, mais aussi l'ordre urbain.** En décrivant le dispositif et ses effets, on s'attachera à montrer comment la Vitrine expérimentale impulse une réorganisation sociale de la rue. Joseph Girard, *Evocation du vieil Avignon*, les Editions de Minuit, Paris, 1958.»¹

Le local, ancien commerce de poids et mesure, est situé au rez-de-chaussée d'un banal immeuble de rapport. La surface du lieu est réduite à 10 m_ de régie et 25 m_ d'espace de monstration en vitrine sur la rue.

¹Marie-Hélène Poggi, *Une manière de cultiver l'Art de la Rue*, Laboratoire culture et communication, recherche sur les institutions et les publics de la culture, université d'Avignon et des pays de Vaucluse. Chercheur associé à l'EDRESS.

Historique

«Créée en 1993 dans un interstice social et urbain (une cité HLM aujourd'hui démolie), Entrée 9 est une organisation dont l'aventure s'inscrit pleinement dans l'histoire et le réseau des projets alternatifs qui depuis une bonne décennie interrogent directement la définition et la place de l'art dans nos sociétés.

1976

Inaugurée en 1976, la "résidence" Guillaume Apollinaire est un bâtiment gigantesque issu de la politique de construction des années soixante-dix. Implanté dans la banlieue Sud d'Avignon, il regroupe plus de quatre cent logements. Dès l'origine, des erreurs de conception imposent à la société Vaucluse Logement, propriétaire, de condamner un grand nombre d'appartements.

1989

La résidence Apollinaire est devenue un ghetto social. Des associations s'installent dans ce que l'on appelle désormais le "bâtiment gris", parmi celles-ci l'association Ad'ad'a (Ateliers d'Artistes d'Apollinaire) est à l'origine de la transformation d'une quinzaine d'appartements en ateliers d'artistes.

1993

Entrée 9 hérite de la gestion des ateliers initiés par Ad'ad'a. Sont concernés dix ateliers de 85 M2 en moyenne et disséminés dans l'immeuble. La transition est effectuée avec le souci d'impliquer artistes, populations et partenaires dans un véritable projet culturel.

1995

Démarrage du programme des résidences temporaires.

1995 est aussi l'année qui voit naître le démarrage des activités d'édition.

1996- 1997

La résidence de Bill Culbert (artiste néo-zélandais vivant à Londres), suivie de l'exposition de son oeuvre conçue pour Avignon: Incident in Marlowes office, est le projet qui permet à Entrée 9 de se positionner comme faisant partie d'une nouvelle génération d'acteurs de l'art contemporain.

1997

Inauguration de la vitrine expérimentale, dispositif de monstration permettant (lux publics et non-publics de rencontrer la scène nationale de l'art contemporain dans leur vie quotidienne.

Fonctionnant 7 jours sur 7 et 24 heures sur 24, la vitrine expérimentale est aussi l'élément important d'un programme d'aide à la production qui permettra la réalisation d'une cinquantaine de projets conçus par des artistes régionaux, nationaux et internationaux.

1998-2000

Les programmes Lieux Communs, ZRU et ZRUP proposent des résidences artistiques de très courtes durées qui, couplées ou non à la vitrine expérimentale, permettent d'expérimenter des modèles alternatifs et contextualisés de diffusion qui induisent de nouveaux rapports art/populations. Les différents projets réalisés investissent bibliothèques, cafés, automobiles, toilettes publiques, marchés, université, musées...

2001

Reconduction des programmes de résidences, production, diffusion et mise en débat. Enquête auprès des publics de la vitrine expérimentale avec le projet Appel à témoins. Disparition du "bâtiment gris" qui avait été à l'origine d'Entrée 9. Renforcement de la professionnalisation (embauche du deuxième salarié) et de la politique de coproduction (écoles d'art, Frac Paca, Collection Lambert...)¹

Modalités de gestion

«Entrée 9 est une association loi 1901". Le nom correspond à l'adresse d'origine. L'association accédait à ses anciens locaux par l'entrée 9 de la Cité HLM Guillaume Apollinaire.

¹ Plaquette de présentation Entrée9

Projet□

Le projet d'Entrée 9 se concentre sur la question de la diffusion. Il s'agit pour eux de trouver des moyens de diffusion de l'Art Contemporain, qui le mettent en vue de tous. Entrée 9 s'attache à diffuser des œuvres dans les espaces quotidiens de populations, qui ne se déplacent pas dans les lieux de l'art traditionnels. Les différents projets réalisés investissent bibliothèques, cafés, automobiles, toilettes publiques, marchés, universités, musées...

"Installée (à l'origine) à la cité Guillaume Apollinaire, un immeuble HLM en partie désaffecté¹, l'association gère des ateliers d'artistes et défend un projet qui, à divers titres, place la ville (ses qualités, ses dérives, ses emblèmes ou ses rebuts) au coeur de la production artistique contemporaine. Dans cette perspective, elle mène depuis plusieurs années maintenant des expériences que l'on pourrait qualifier globalement de "délocalisation" de l'art. C'est du moins d'abord comme cela que l'on appréhendera ici une de ces expériences: la Vitrine expérimentale."

Le dispositif mis en place se propose de transformer notre rapport à l'art en modifiant les conditions dans lesquelles on y accède, les conditions dans lesquelles on le regarde. En "aménageant" notre regard sur l'art contemporain, et parce que ce dispositif entretient un rapport nécessaire avec la rue, la vitrine engendre aussi des "perturbations" qui touchent les différents modes de sociabilité existants. Son étude, dont nous ne livrons ici que les premiers éléments, devrait nous éclairer tout autant sur la place et le rôle de l'art contemporain dans la société, que sur la ville d'aujourd'hui, ses capacités à faire lien, à organiser un "vivre ensemble".

¹ Il y en a d'autres. L'une des plus ambitieuses est celle organisée avec Bill Culbert, artiste néo-zélandais, accueilli en résidence. Il crée Incident in Marlowe's office, double exposition qui relie l'extra-muros et l'intra-muros avignonnais. Entre la cité délaissée et le musée Calvet, haut lieu de la culture cultivée, Entrée 9 et Bill Culbert jettent un pont et proposent une réflexion qui articule

hiérarchisation culturelle et territoires géographiques.»¹

Objectif

Sensibiliser les populations de toutes les couches sociales à la création contemporaine en la rendant accessible, favoriser la rencontre entre les différents publics.

Infrastructure□

Une régie, 10m_

Un espace de monstration, 25m_

Activités

Organisation de dispositifs de monstration pour la diffusion d'art contemporain.

«□'est le projet, c'est à dire le rapport entre le travail de l'artiste et le lieu, qui constitue le critère déterminant dans la sélection des propositions. S'affirme là un aspect important de la démarche□ la vitrine n'est pas qu'un lieu d'exposition, elle est d'abord un matériau imposé.□

Mode d'appropriation□

Entrée 9 appréhende l'espace public et les espaces récupérés comme matériaux, utilisant les singularités de chacun d'eux.

- Lors de leur séjour dans la cités HLM, Entrée9 faisait participer les habitants à leurs activités. Le Gardien d'immeuble devenait gardien de musée, les jeunes étaient guide d'exposition.

Ils utilisent le côté anodin et banal de la vitrine commerciale, opérant d'une désacralisation efficace, à la fois du lieu et des œuvres exposées. Celles-ci participent de la vie quotidienne de la rue et la vitrine est une attraction incontournable du quartier, offerte gratuitement aux piétons.

Les vernissages s'organisent sous forme d'Apéritifs-trottoirs, où se croisent les publics spécialisés, les commerçants, les passants, piétons où motorisés, les voisins. «□'absence de seuil caractérise ce vernissage hors les murs, manifeste à sa manière ce

¹ Marie-Hélène Poggi, *Une manière de cultiver l'Art de la Rue*, Laboratoire culture et communication, recherche sur les institutions et les publics de la culture, université d'Avignon et des pays de Vaucluse. Chercheur associé à l'EDRESS.

trait constitutif des espaces publics □ l'accessibilité.[...] L'apéritif-trottoir est cet espace-temps qui donne la rue en partage, permettant à chacun de modaliser sa présence aux autres et à la rue. □

Thèmes principaux □

Inscription du lieu sur son territoire

Accessibilité de l'Art pour le plus grand nombre

Rôle de l'Art dans la compréhension de la société contemporaine

Conclusion □

«Ce dispositif joue donc sur la continuité et la rupture. □ Rien ne le distingue de son modèle, la vitrine. Elle se différencie pourtant par la singularité de son propos. «□ l'évidence, la Vitrine expérimentale révèle – en même temps qu'elle la discute – la représentation aujourd'hui dominante de la ville □ la mise en spectacle des marchandises. □...» la vitrine rend manifeste la pluralité des expériences dont la rue peut être le lieu. L'Art dans la vitrine ouvre une autre perspective □ à travers la différence que représente l'art, il place □ "l'étrangeté" au cœur de la rue et rappelle ainsi la ville comme haut-lieu de la rencontre entre étrangers. [...] La Vitrine expérimentale, en renouvelant la question de ce qui fait art, en interrogeant le statut du spectateur, en agissant sur les formes matérielles de la rue, met la ville en vue dans sa dimension d'œuvre construite et à construire. Cette manière de faire de l'art ravive et cultive les différentes façons d'être en ville, à la ville, dans la ville.»

Références □

Entrée9, 12 rue du Chapeau-rouge

BP 449, 84 072 Avignon cedex 4

04 90 89 64 10

- www.entree9.org

- FRICHE BELLE DE MAI ☐

A. CONTEXTE ☐

1. Situation ☐

Histoire ☐

Dans les années 80, la fermeture des industries au cœur de la ville a délaissé des centaines d'hectares de friches, entraînant un fort taux de chômage et le départ d'environ 500 000 habitants. La ville de Marseille ne sait pas quoi faire. En 1990, un élu culturel propose à deux petites compagnies artistiques, Massalia et l'AMI, d'animer de projets artistiques ces 600 hectares de friches réparties dans la ville. Les moyens sont très limités (1 millions de francs) et les conditions difficiles puisque le principe de base est le nomadisme. Les actions ne se limitent pas aux friches industrielles ☐ elles investissent terrains vagues, centres commerciaux désertés dans certaines cités, ou d'anciennes entreprises. Un an et demi plus tard, la manufacture ferme ses portes. Or l'ancienne manufacture de tabac de la Seita est un monument de l'histoire industrielle marseillaise. Pour des raisons de crise immobilière, l'ensemble architectural de 100 000m² est menacé de dégradation, voire de démolition. La Seita met ses locaux à disposition. Pourtant le site est stratégique "*sur une frontière incertaine entre le nord et le sud, qui sépare les parties riches et pauvres de la ville.*"¹ Son enjeu urbain est considérable et les fondateurs de la friche ne s'y tromperont pas. Ils font appel à Jean Nouvel pour les aider à penser ce paysage et profiter de sa notoriété pour crédibiliser leurs intuitions et se faire entendre de la municipalité. Il sera président de la friche depuis 1995 jusqu'en 2002, remplacé, alors, par le réalisateur marseillais, Robert Guediguian. Dans le cadre du plan de restructuration urbaine globale "EuroMéditerranée", la municipalité récupère les îlots 1 et 2. Sur l'îlot 1, le CICRP (archives) cohabite avec les bureaux et le restaurant de la friche. L'aménagement des cours intérieures pour le Centre Interrégional de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CICRP) sur cet îlot a été confié à Anne Levy et Nicolas

¹ Fabrice Raffin, "*Les Fabriques, lieux imprévus*", direction Fazette Bordage, Les Editions de l'Imprimeur, Besançon, 2001.

Magnan. Le montant du marché au départ, s'élevait à 38100 euros.¹ L'îlot 2 est transformé en pôle audiovisuel et multimedia. Quant à l'îlot 3, il attend les travaux, qui devraient être bientôt réalisés, pour la localisation totale de la friche artistique à cet endroit.

«Le site de la Friche la Belle-de-Mai est situé dans le 3ème arrondissement de Marseille, derrière la gare Saint-Charles. Dans ce quartier populaire, à la charnière de l'hypercentre et des quartiers Nord, les 120 000 M2 de planchers sont le résultat des phases d'industrialisation successives du 19, et du 20, siècle qui ont vu s'installer la manufacture des tabacs et la raffinerie de sucre Saint-Charles. Au cours du 20, la Bellede-Mai est devenue le grand site industriel du tabac pour l'ensemble du Sud-Est. Plusieurs-milliers de salariés ont travaillé dans cette usine qui représentait une mémoire collective du développement économique et de la lutte sociale. L'abandon par la Seita, à la fin des années 80, de l'usine au profit d'autres restructurations, entraînera une perte de près d'un millier d'emplois. L'usine était constituée de trois îlots de facture architecturale différente. »²

Géographique

Le quartier "Belle de Mai" mène jusqu'au port autonome et la mer. La manufacture s'étend sur douze hectares, le long des voies ferrées, au nord de la Gare Saint-Charles. Caractérisé par son énormité et une topographie singulière, la géographie du site est très complexe. Davantage ouverte sur les voies, que sur le quartier dans lequel elle s'implante, la friche s'impose sur celui-ci comme une forteresse infranchissable.

Le bâtiment le plus ancien, la tour, emblème de la manufacture, est l'œuvre de l'architecte Désiré Michel et date de 1862. Monolithe d'environ 30 X 50m, il est tenu par une structure poteaux-poutre 6 X 6, qui est une contrainte très forte pour les artistes. Les autres édifices sont plus récents, mais la plupart sont caractérisés par une trame poteaux-poutres "forêt", plus ou moins serrée. Un enjeu de toutes les œuvres produites sur place est de jouer de cette contrainte architectonique.

¹ Tpbm, travaux publics et bâtiments du midi, Medias n° 18, Marseille Euroméditerranée à travers les médias, décembre 2001.

² Fabrice Lextraït,

2. Programme□

En 1990, lors de leur mission nomade, les deux petites compagnies□ Massalia , théâtre de marionnettes et l'AMI, aide aux musiques innovantes créent l'association "Système Friche Théâtre", structure d'accueil et de gestion du site. En 1992, ils investissent l'ancienne manufacture de tabac avec une dizaine d'autres acteurs culturels. Aujourd'hui 45 opérateurs y travaillent sur divers disciplines artistiques contemporaines. 500 personnes sont employées de façon permanente.

Les disciplines artistiques représentées sont nombreuses□ théâtre, cinéma, arts plastiques, danse, multimedia, musiques, radio, cirque, video, graphisme, activités transversales.

Les actions sociales et culturelles : projets avec les communautés locales, résidence d'associations, résidence d'artistes, activités pour les enfants, studios d'enregistrements audio et video, éducation artistique/formation.

La friche organise 500 évènements publics par an, et 80 000 visites.

3. Répartition□

L'association est nomade depuis son arrivée, à l'intérieur de ces trois îlots, en fonction des aménagements urbains, des acquisitions foncières et des différents usages du site. Cependant on peut discerner des pôles spécifiques.

L'ensemble du site se décompose en trois îlots.□ Dans le premier îlot sont encore logés provisoirement, l'ensemble des bureaux des associations, ainsi que le bar/restaurant, qui tourne tous les jours. Dans le troisième, le reste du programme□ une salle de danse de 1000m₂, dans les baraquements de fond de parcelle, une grande galerie d'art de 500m₂, 6 studios de répétition, total 2000m₂, 3 salles de théâtre, 3000m₂, 18 espaces de résidence d'artistes (musique, arts plastiques, etc.), 2000m₂, et des espaces modulables (expositions, spectacles, résidences), 10 000 m₂.

B. MUTATIONS:

1. Spatiales□

Confrontée au gigantisme du lieu l'association va se focaliser sur l'aménagement et la mise en sécurité du bâtiment.

"Les différents bâtiments proposent des espaces 'inouïs' offrant des espaces scénographiques exceptionnels. La diversité, des volumes, des éclairagements, la répartition des lieux autour d'espaces libres vont permettre une appropriation progressive du site. La qualification des espaces évoque la poésie de ce paysage urbain avec, la forêt, les petites colonnes, la terrasse, les cathédrales... Des dizaines d'ateliers, des lieux de résidence et des lieux conviviaux seront aménagés et plusieurs salles seront capables d'accueillir du public. Le principe de base est le nomadisme par projet et la réversibilité des espaces. Durant les six premières années, 3MF seront investis par l'association (aménagement et équipement) qui, bénéficiant de conventions précaires directes avec la Seita, sera le maître d'ouvrage et le maître d'oeuvre du projet. A compter de 1998, l'acquisition du site par la ville transformera le mode d'appropriation des espaces, l'association ne maîtrisant plus les aménagements. Pour le premier déménagement important de l'association, de l'îlot 3 à l'îlot 1, dû à des travaux de la SNCF en bordure du site, la Ville consacrera 6MF à la mise en sécurité de 5000 ml provisoires. Pour la première tranche de réinstallation de l'association (2000-2001) un budget de 1 0 MF a été dégagé et un maître d'oeuvre a été désigné, en la personne de Mathieu Poitevin. La suite du projet de transformation doit faire l'objet, pour l'îlot 3 et une part de l'îlot 2, d'une mission de définition intégrant le programme de l'association, des espaces publics et des espaces sportifs. Le site ne se limite pas à la partie dédiée à la culture vivante. La Ville a terminé la rénovation de 20 000 m² qui sont dédiés aux archives municipales et au centre interrégional de restauration du patrimoine. L'espace restant de l'îlot 1 doit être affecté aux réserves des musées de Marseille et à l'Institut national de l'audiovisuel. Enfin, 25 000 ml sont attribués à l'économie industrielle de la culture, avec un programme permettant de

*retrouver tous les plateaux techniques nécessaires à la production audiovisuelle et multimédia."*¹

Véritable "ville dans la ville", le principe de l'appropriation de ce site est le nomadisme.

"Il ne s'agit pas de la volonté préalable de conserver un certain nombre de signes du passé, ni de « réhabiliter » au sens classique du terme « fin goût bourgeois, essence du pittoresque », il s'agit de créer de l'architecture, du sens et de l'essence, à partir d'une matière qui est brute. Si l'on regarde ce qui se passe à Marseille, on voit un bâtiment d'industrie qui pourrait être considéré comme un équipement culturel construit à quatre-vingts pour cent. Le simple fait d'en changer tous les usages et de remettre à l'intérieur un certain nombre d'objets, de finitions, de signes architecturaux différents, et le lieu change complètement de sens. Pour te donner un exemple, il comportait des grandes salles industrielles de cent cinquante mètres de long par quarante mètres de large. Avant, l'espace était saturé par les machines-outils, maintenant qu'il est vide c'est somptueux. Il serait impossible de créer un espace culturel comme celui-là, de toutes pièces, aujourd'hui. Il coûterait bien trop cher. Nous avons choisi de considérer que cet ensemble urbain intérieur-extérieur est un morceau de ville. On vient y vivre comme dans une petite ville. Et nous considérons que l'acte architectural est celui de s'installer dans une architecture détournée. Cela peut être quelque chose qui est construit dedans, ou sur le toit, ou encore sur une terrasse, il n'en reste pas moins que ce processus de sédimentation est une création et une qualification complète de l'espace. Ce n'est pas seulement une modification, c'est une mutation. Le lieu n'est plus vécu de la même façon, il n'y a plus les mêmes choses dedans, on joue différemment sur l'échelle, on en change le sens, et à partir de ce qui était un grand volume vague purement fonctionnel, on arrive par dérivations successives à une récréation régénération que personne n'aurait imaginé possible. Ce processus de fabrication des villes aujourd'hui est à encourager. Il permet de sortir des normes dimensionnelles, d'avoir ce « trop », ce superflu qui est indispensable et improgrammable, il provoque du

¹ Patrick Amico, directeur adjoint de la SCIC Développement – Petit Colloque 1994, tiré de "Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle", rapport ministériel, La Documentation Française, Paris, mai 2001.

*trop, trop grand, trop haut, trop sombre, trop laid, trop raide, de l'imprévu, du radical."*¹

¹ Jean Nouvel, *Les objets singuliers, architecture et philosophie*, entretiens entre Jean Nouvel et Jean Baudrillard, Calmann-Lévy, 2000.

2. Urbaines□

L'occupation de cette friche par ses acteurs culturels a permis de maintenir l'ensemble du site en vie et en bon état avant le début des chantiers lourds. Elle a constitué un laboratoire de recherche et d'expérimentation urbaine à plusieurs niveaux□ Tout d'abord elle a permis de repenser la programmation à tel point que l'établissement public "Euroméditerranée" a validé le rôle de la Belle de Mai comme *"un de ses pôles de développement, alors que l'idée du développement social et économique d'un quartier en difficulté à partir de la culture semblait à l'origine complètement utopique à tout le monde y compris à nous-même."*¹

Sur le plan proprement architectural, à savoir, comment recycler le bâti existant de façon économique et durable, que faire des friches industrielles, etc., elle a également servi de terrain d'expérimentation. En témoignent les nombreux projets: PCPU (projet culturel pour un projet urbain) inspiré par Jean Nouvel, la proposition de Lacaton et Vassal en 1997, TAUP (Théâtre, Architecture, Urbanisme, Paysage) en 1998, et colloques, conférences, rencontres "Nouveaux territoires de l'art", en 2002.

" Nous nous efforçons de faire participer la friche aux réflexions du pôle euroméditerranéen, de façon à ce que les équipes de direction de cette opération puissent être entourés d'intellectuels et d'artistes, afin de ne pas oublier les dimensions historiques et la partie sensible de la ville au profit de considérations techniques, au touchant des problèmes économiques ou utilitaires" ²

¹ Philippe Foulquié, directeur de la friche Belle de mai , entretiens du centre Jacques Cartier : "les nouveaux lieux culturels" Montréal, oct. 1996.

² Fabrice Lextrait, "Espaces culturels urbains et sécurité urbaine", rencontres internationales de La Villette, oct. 1996.

- LE BRISE-GLACE

« Introduction à ne pas lire

"Le Brise-Glace est un être vivant"

La communication entre les hommes est-elle tellement difficile que nous soyons obligés de prémâcher chacun de nos propos, jusqu'à leur faire perdre toute consistance. A force d'élaguer, de raboter, l'objet final semble désincarné, faisant partie à jamais du consensus, figé dans une forme annihilante, restrictive. Le rouleau-compresseur normatif fait table rase des différences, ignorant d'une loi universelle et inaltérable : « tout est en perpétuel changement ». Le Brise-Glace n'échappe pas à cette loi, il est avant tout une expérience humaine. Et comme toute expérience humaine en cours, elle n'est pas résumable, ni étiquetable. Elle n'est pas non plus, comme pourrait le faire croire son nom, un îlot solitaire au milieu de la banquise, mais plutôt un bateau prit dans la tourmente. Le Brise-Glace se meut sur un terrain inégal, fait de terre ferme, de sables mouvants, alternance de clarté et de zone d'ombres. Alors ? Comment nous définir ? Etant avant tout dans l'infini du devenir. Toutes les traces du présent sont à manier avec beaucoup de vigilance, car comme toutes les traces, elles sont déjà de l'ordre du passé. »¹

A. CONTEXTE

A Grenoble, il existe de nombreux lieux indépendants comme le Brise-Glace, investissant les espaces délaissés par l'industrie. Lors de notre passage à Grenoble, nous avons rencontré Michel Dieudonnat, architecte, responsable d'un lieu de diffusion indépendant, de cinéma, musique, fêtes, **le 102**. Egalement récupéré, **le 102** est un lieu largement reconnu à Grenoble pour la qualité de ce qu'il diffuse. Une commission de sécurité ayant visité le lieu en 1993, la réalisation de travaux de mise au norme a été exigée¹ changement du système de chauffage, principes d'évacuation, etc. Seul, le rez-de-chaussée a été mis au normes ERP.

¹ Fascicule de présentation rédigé par le Brise-Glace, le 06.09.99

1. Situation urbaine

La friche Bouchayer-Viallet, 24 rue Ampère, propriété d'Alstom, s'étend sur six hectares au bord de la Drac (le fleuve), à côté du CNAC le magasin (centre d'art contemporain), dans la périphérie du centre de Grenoble. Le site est occupé par plusieurs squats dont le Brise-Glace.

Elle se situe dans le quartier Saint-Bruno, ancien faubourg. C'est un quartier populaire, le moins cher de la ville, selon les habitants du Brise-Glace. Il est très investi par la communauté maghrébine. Son marché est également connu dans la ville, comme étant le moins cher.

On y accède par une impasse bordé d'une des principales déchetterie de la ville, point de rencontre entre les habitants du quartier et les artistes, qui récupèrent des matériaux, les uns pour aménager leur espace de vie quotidien, les autres pour en produire une représentation esthétique.

2. Bâti existant:

Le bâtiment est un ancien immeuble de bureau appartenant à la société Alstom. De style international, il comporte trois étages, un rez-de-chaussée et un sous-sol. Il occupe 380 m² au sol auxquels s'ajoutent 12 000 m² de terrain et d'entrepôts divers. D'aspect massif, il dispose de longs balcons au dernier étage et offre une façade vitrée arrondie. Il est baptisé le «Brise-glace» parcequ'il évoque l'image d'un gros navire et qu'il y fait très froid l'hiver. "Brise-glace" est également le nom d'un morceau de musique écrit dans les années 80 par Jim O'Rourke, Chicago.

Histoire

«Utilisé depuis 1992 et accessible à quiconque depuis le printemps 95, le bâtiment commençait à se dégrader (cloisons enfoncées, câbles électriques et tuyauterie en partie arrachés). En septembre 95, face à l'urgence de trouver des lieux de travail et des logements, nous décidons d'occuper le bâtiment pour y développer un projet artistique. En deux ans, c'est devenu un lieu de travail et de fabrication comprenant 18 ateliers dont une partie réservée à des artistes en résidence pour des durées variant de quelques jours à un

an.¹ Le 8 septembre 1995, la compagnie Alstom tente de les expulser. Etant déjà installés depuis 48 heures, les occupants sont protégés par la loi et Alstom entame une procédure.

3. Programme

Le Brise-Glace a pour objet de procurer des espaces de travail bon marché, permettant toute la liberté nécessaire à la production artistique. Il n'est donc pas un Etablissement recevant du public. Il ne reçoit du public que lors des ateliers portes ouvertes.

Le noyau des résidents permanents forme une équipe pluridisciplinaire : musiciens, plasticiens, vidéastes, danseurs, chorégraphes, comédiens...

Principes

Le Brise-Glace est un lieu d'échange et d'émulation entre nos différentes pratiques, un lieu de circulation d'idées, où les matériaux et les savoir-faire peuvent être mis en commun. C'est aussi une passerelle entre les différents réseaux de diffusion de chacun (alternatif, institutionnel, privé, pays étrangers).

Modalités de gestion

Il est géré par une association " loi 1901", regroupant une dizaine de membres permanents. Ceux-ci structurent les grandes orientations du projet : choix des artistes invités, aménagement et affectation des espaces, entretien du bâtiment, organisation de journées portes ouvertes.

Les artistes travaillant au Brise-Glace versent un loyer de deux cents francs par espace occupé, pour payer l'eau, l'électricité et les frais généraux, participent aux travaux d'aménagement et d'entretien décidés en commun, mais restent autonomes dans leurs projets artistiques et ateliers.

"Personne ne s'est jamais proclamé comme directeur, et on a toujours écarté l'idée de professionnalisation, pas par idéologie par pragmatisme."²

Activités

¹ Livret de présentation rédigé par le Brise-Glace, le 06.09.99

² Collectif du Brise-Glace entretien octobre 2000, in rapport L'extrait :

Théâtre, danse, arts plastiques, video, musique, photographie

Infrastructures

Studio son, Salle de répétition, Labo photo, Atelier de sérigraphie, Ateliers individuels, Appartements

B. INSTALLATION

- Mode de signalisation

Le bâtiment en lui-même n'affiche aucun signe vis à vis de la rue. Pourtant, il marque l'entrée d'une impasse et sa façade arrondie invite à y entrer. Mais on remarque en premier le panneau indiquant la déchetterie qui lui fait face. Le regard est ensuite attiré par les graffitis décorant la façade d'un autre squat, la Barak, situé au fond, puis par les photos noir et blanc d'un centre de cinéma.

- travaux effectués

réinstallation de l'eau, de l'électricité, installation de poêles à bois, aménagement des différents types d'espaces d'appartements aux différents étages de la partie arrière du bâtiment, deux salles de répétition de 100m² pour les compagnies de théâtre "Moskai" et "Ici-même" aux 2^{ème} et 3^{ème} étage dans la partie arrondie vitrée du bâtiment, un labo photo et un studio son dans les caves, et un atelier de sérigraphie dans l'angle arrondi du rez-de-chaussée.

- ouverture au public

Le bâtiment ne reçoit du public que quelques fois par an, lors de journées portes ouvertes. Ces journées ont pour mission essentielle de rencontrer les voisins et les informer, voire les rassurer sur les activités du Brise-Glace, sur l'usage que font les squatters du bâtiment. Il est possible alors de circuler dans tout le bâtiment sauf dans les espaces de logement. *"Il s'agit de sensibiliser les habitants au problème, démystifier le squat, faire rentrer les gens, leur faire comprendre ce qui se passe, calmer les esprits. [...]ça coûte vachement cher de mettre l'endroit aux normes. Les trois quarts des travaux ne sont pas nécessaires. Le travail de l'architecte ne doit pas porter que sur le bâti, il doit aussi repenser les normes de sécurité. Nous, on demande simplement que le plafond ne nous tombe pas sur la gueule. Alors comment faire avec peu de moyens, et comment accueillir le public? Le Brise-Glace et le 102 ont marché sans argent, y-a-t-il des architectes capables de ça?"¹*

- gestion des seuils public/privé

¹ Christophe Cardoen, artiste- plasticien, acteur et cofondateur du Brise-Glace.

Le bâtiment est donc fermé sur l'extérieur en permanence. Chacun des occupants a sa clef. Une fois le seuil de la porte franchi, la circulation se fait librement dans les couloirs, escaliers et ateliers, même si les différents espaces ont des affectations déterminées et que chacun a son espace de travail. Les zones d'habitation ont leur intimité un peu plus préservée, mais elles sont rarement fermées à clef.

Conclusion

«En stoppant la dégradation de lieux devenus improductifs pour leur propriétaire, des artistes se donnent les moyens de vivre et travailler dans des conditions un peu moins précaires, tout en prenant parole de manière critique et active dans la vie culturelle d'une ville.»¹

L'expérience du Brise-Glace est intéressante notamment sur la question du recyclage.

Cette politique de récupération voulue et menée par les occupants dont l'occupation du bâtiment est un emblème. *"j'ai besoin d'un atelier, il est là, je le prends. Alstom, ils se sont aperçus qu'ils avaient cet endroit quand on l'a squatté. C'est quelque chose de naturel de logique. Quand tu sors des Beaux-Arts, t'es plein d'envie, t'en a marres de l'école et t'as pas les moyens. Avec la déchetterie, on est plein de poubelles, le bâtiment c'est pareil, on récupère."²*

En récupérant cette friche urbaine, les artistes mettent en commun des moyens pour vivre et travailler, proposant une fonction pour ce bâtiment. Si elle n'est pas définitive, elle alimente le débat sur le recyclage de cette friche. La municipalité, prévoyait d'implanter sur cette friche une cité des sciences et des entreprises. Ce projet risquerait de devenir un complexe isolé dans le quartier, sans contact avec celui-ci, et donc sans entraîner celui-ci dans une requalification.

Le rôle d'un architecte ici serait de concilier les intérêts des artistes avec ceux de la ville, adaptant le bâtiment à son contenu, en le

¹ Livret de présentation rédigé par le Brise-Glace, le 06.09.99

² Sam Rousseau, artiste-plasticien, résident au Brise-Glace.

mettant aux normes pour qu'il s'ouvre peu à peu sur la ville et rende lisible sa fonction, souhait exprimé par les occupants.

Aujourd'hui, Michel Dieudonnat, architecte, est missionné par le Brise-Glace pour consolider le projet artistique dans une réflexion sur le bâtiment. La Mairie soutient cette initiative et va financer les travaux. Il s'agit prioritairement d'effectuer les aménagements minimums de mise aux normes du chauffage et de l'électricité. Selon Michel Dieudonnat, son rôle est de faire la médiation entre les différents partis, faire reconnaître par chacun des partis les exigences de l'autre, rôle de traduction entre les différents univers. Le Brise-Glace aura un statut ERP exceptionnel.

Il y a souvent un léger décalage entre les intentions ou discours théoriques fondateurs et le projet réel. La rationalisation de ces idées par une pensée architecturale adaptant le contenant au contenu contribuera à la concrétisation des idées.

IV. ESPECES D'ESPACES, définition d'un programme

Selon Fabrice Raffin¹, il existe **trois niveaux d'incompatibilité** entre les pratiques émergentes et les institutions culturelles classiques. D'une part le formalisme et la **rigidité administrative** interdit toute spontanéité. Elle ne permet pas, par exemple, l'organisation de concerts dans des courts délais, et n'est pas favorable à des cycles courts de production. D'autre part, sur le plan **technique**, les salles institutionnelles ne répondent pas aux conditions accoustiques (on pourrait ajouter, de situation urbaine) nécessaires aux concerts de musiques amplifiées. *De plus, les acteurs se heurtent à l'hostilité des administrateurs envers ces pratiques qui mêlent aspect festif et artistique. Or pour eux, "aller au concert" revient toujours à faire une expérience qui va au-delà de la contemplation artistique.*"

Le troisième niveau concerne les **dispositifs scéniques**, qui sont trop contraignants et conçus pour un certain type de spectacle classique, ce que Raffin a nommé le dispositif du "clean et de la chaise". Le "clean", représente l'autorité en place, que l'on ne doit pas remettre en cause (la culture bourgeoise) et la chaise indique la posture à adopter. On comprend bien à travers cette explication pourquoi les acteurs des pratiques alternatives ne s'y reconnaissent pas.

Dans cette partie, nous verrons, dans un premier temps, que l'étude des friches artistiques est l'occasion de voir naître certaines

¹ Fabrice Raffin, interview donnée en septembre 2002.

spatialités, propres à ce programme, puis nous verrons que ces lieux sont porteurs d'une alternative à la fabrication de la ville.

A. ESPECES D'ESPACES ALTERNATIVE AU FONCTIONNALISME

S'il est difficile de définir une typologie de ces nouveaux lieux culturels, puisqu'ils s'apparentent à de véritables "villes dans la ville", on peut néanmoins observer des spatialités singulières qui les caractérisent.

On distingue trois types d'espaces.

*Des espaces relatifs aux **disciplines artistiques** représentées □ de production/diffusion □ ateliers de fabrication/exposition, salles de concert / répétition, ateliers multimédias...*

*Des espaces aux fonctions plus larges de **convivialité**, espaces de vie sociale et économique : cafés, restos, garderie, magasins de disques, librairie.¹*

*Des espaces **administratifs** accueillant souvent l'association gestionnaire du site et les associations hébergées.*

On verra que les deux premiers types ont des besoins semblables en terme d'aménagement et de finitions, c'est le pôle du vide "capable et brutaliste". Quant aux espaces administratifs, ils sont le noyau dur intime et fonctionnaliste.

Les attributions ne sont pas rigides □ la recherche artistique n'a pas de limite dans le lieu ni même dans l'espace, ce qui doit être signifié par l'ouverture du lieu sur le quartier et la ville, ses limites virtuelles vont même au-delà de celle-ci, à travers le multimedia. Une performance artistique doit pouvoir investir nimporte quel espace, tout le lieu, la rue, la ville. Les relations doivent être définies par le décroissement, la transparence car la ville elle-même, est un matériau de l'acte artistique.

Dans un premier temps, nous ferons le point au travers de l'analyse de trois types d'espace □ l'espace de convivialité (hall, rue intérieure, cafétéria...), l'atelier de fabrication/diffusion, la salle de spectacle.

¹ F. Lextraît, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport ministériel, La Documentation Française, Paris, mai 2001.

1. Espace de convivialité

"Pour eux, "aller au concert" revient toujours à faire une expérience qui va au-delà de la contemplation artistique. Autour du concert viennent s'articuler d'autres pratiques, de fêtes, d'échange d'information, de drague, etc. qui génèrent des circulations constantes à l'intérieur du site où il se déroule. Aujourd'hui, circulations et multiplicité des pratiques définissent un principe de non-captivité des publics implicite au dispositif de diffusion du Confort Moderne, de l'Usine, et de l'UFA-Fabrik."

Le Hall d'entrée et les circulations, dans les lieux, les espaces de convivialité en général, sont souhaités sans discontinuité avec l'espace public ou l'extérieur. Espaces transitoires, où l'on s'imprègne déjà de l'esprit du lieu sans en être captif. On s'y rencontre, on y discute. Il doivent permettre de se repérer dans la ville et dans le lieu. Les activités y sont rendues lisibles mais le public n'y est pas captif. Il peut s'y tenir avant, pendant et après un spectacle ou une visite, autant de temps qu'il le souhaite.

Dans le hall se tiennent cafés, librairie, accueil, fanzinothèque, commerces. Cet espace se situe donc dans la continuité de l'espace public, ce qui désacralise le passage de la rue à l'espace culturel qui doit être un lieu de vie. «La continuité entre l'art et la vie s'exprime à un premier niveau par des proximités spatiales». Les acteurs du lieu (techniciens et artistes) ainsi que le public utilisent souvent la même entrée. Cet espace doit donc avoir des proportions généreuses et pouvoir être appréhendé dans sa totalité. Cela n'est pas sans rappeler les intentions énoncées pour le Hall de Beaubourg. C'est également le cas au Lieu Unique, où toutes les entrées se font par la façade du canal.

2. la salle de spectacle

La salle de spectacle que l'on prendra pour référence est celle du TNT à Bordeaux. Conçue dans le cadre de discussions entre architectes et directeurs du théâtre, cette salle semble répondre aux besoins du spectacle contemporain dans toute sa diversité. C'est un grand volume en double hauteur qui comprend

- Au niveau inférieur, une large surface rectangulaire, entourée d'une colonnade qui supporte la galerie. Cet espace comprend des entrées dans les angles et au milieu des deux grands côtés, ce qui permet toutes les configurations scéniques possibles.
- Les coulisses et réserves se trouvent aux extrémités de la salle, séparées par des voiles de béton toute hauteur. On y accède par les côtés, aux deux niveaux.
- une galerie périphérique de 2m de large, à mi-hauteur, bordée sur les grands côtés de fenêtres horizontales, qui permettent un éclairage naturel, ou qui peuvent être occultées pour faire le noir total.
- Une passerelle technique qui traverse la salle dans sa longueur et supporte les diverses installations de décors et éclairages.

La dalle de l'étage a été découpée afin de ne conserver qu'une galerie périphérique riche de potentiel scénographique, et dégagant une hauteur nécessaire sous-plafond pour l'espace libre de représentation. La charpente métallique a également été renforcée afin de recevoir une passerelle technique couvrant toute la longueur. Celle-ci est agrémentée de 5 barres longitudinales et de barres transversales permettant des dispositifs d'éclairages et décors multiples.

Ce grand volume permet la libre appropriation de l'espace par les artistes. L'aménagement scénique est de leur responsabilité. Il appartient à l'œuvre comme la mise en scène. L'artiste peut choisir les déambulations d'entrée et de sortie des spectateurs, positionner la scène dans le sens longitudinal ou transversal, de se servir d'un éclairage naturel ou pas.

Le confort des spectateurs est donc relégué à un second plan afin de favoriser plutôt la participation, comme dans les théâtres gallo-romains.

3. L'atelier de fabrication / diffusion

"Double visage de l'atelier. Il est l'espace où la matière se transforme en objet finalisé, lieu privilégié où la nature passe dans la culture□ son périmètre constitue un seuil□il marque les bornes du groupe par rapport à tout ce qui lui est extérieur□hors de l'atelier et avant lui, il n'y a que nature brute, inerte, amorphe et inintelligible□ à la sortie de l'atelier, le bois, la pierre, le métal, la terre sont devenus œuvres de culture, valeurs d'usage, objets esthétiques.[...] Mais la structure de l'atelier n'est pas seulement conditionnée par sa finalité transformatrice, elle est solidaire de tout le groupe humain et entre dans une organisation sociale du travail et l'espace pictural eux-mêmes. Les ateliers produisent la culture, mais la culture ne saurait échapper à l'influence de l'ordre politique régnant." ¹

L'espace qui se trouve au coeur de ces programmes est le lieu du «faire», l'atelier. Il est emblématique de ces lieux car c'est là que se concrétisent les projets, les échanges, les performances, la diffusion. Très polyvalent cette nouvelle forme d'atelier hérite de l'histoire générale des ateliers, au cours de laquelle ceux-ci se sont matérialisés de façon diversifiée.

- Définition

Du latin «*assis*», puis «*stella*», il ne désignait, dans un premier temps que le simple copeau, puis «le lieu où sont réunis les éclats de bois du charpentier». Ces définitions sont transposables aux lieux qui nous intéressent, l'activité productive génère des nuisances, salissures, bruit. Il faudra en tenir compte dans leur traitement (le brutalisme s'impose), et sa relation aux espaces calmes et à la ville. Le mot «*atelier*» est fixé au XVIII^{ème} siècle. Il désigne «le lieu aussi bien que l'ensemble des ouvriers groupés dans ce lieu où l'on travaille sous un même maître» (Trévoux, 1773). Ce concept est né en même temps que le travail humain.

¹ article *atelier*, in L'Encyclopédie Universalis

Ce mot eut la mobilité même de ce qu'il désignait, changeant de sens chaque fois que la société changeait elle-même sa propre conception du travail, de la production et de la fabrication, au fil des transformations économiques, sociales et politiques. On pourrait dire aujourd'hui «le lieu où l'on travaille, fabrique, produit ensemble».

L'atelier a toujours existé. Les paléontologues parlent d'atelier lorsqu'ils trouvent regroupés des objets ayant des caractères identiques de fabrication.

- Caractéristiques spatiales

"Au Moyen-Age, il s'agit d'un local non distinct de l'habitation dont il est partie intégrante ou attenante. Il est à la fois lieu d'apprentissage, de production et de distribution. Il est dirigé par un maître qui est propriétaire de la matière première et des instruments de travail.[...]L'artisan doit savoir tout faire dans son atelier. [...] Dans l'atelier médiéval, l'apprenti abordait la matière première à l'état brut, il confectionnait lui-même ses outils et ses instruments.[...] Quant à l'atelier lui-même, c'est une maison mal éclairée, dont les vantaux s'ouvrent sur la rue pour faire boutique.[...]L'atelier est source de richesse et lieu de pauvreté.[...]De Louis XI jusqu'à Colbert, ateliers et artisans seront les jouets d'une lutte entre le clergé et la royauté, avant de devenir instruments de la bourgeoisie." ¹

Spatialement, l'atelier de fabrication / diffusion, rencontré dans les lieux hérite autant de l'atelier d'artiste que de l'atelier de fabrication industriel. Il se situe plutôt en rez-de-chaussée car il doit être accessible à des véhicules de transport. Il a un volume important afin de permettre le montage d'œuvres de toutes tailles. L'espace permet aux moments de la diffusion, d'accueillir un certain nombre de spectateurs autorisant différents rapports à l'œuvre. Les moyens de son éclairage doivent laisser suffisamment de surface verticale pour accrocher ou projeter des œuvres.

¹ article *atelier*, in L'Encyclopédie Universalis

Ayant fait cette analyse, on se rend compte que dans les lieux, ces deux derniers types, salle de spectacle et ateliers sont très similaires, voire un seul et même type. Ce dont on a besoin, finalement, c'est d'"*espace capable*" selon l'expression d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, au sens de la boîte de Mies Van der Rohe comme "*typologie spatiale polyvalente capable de supporter n'importe quel programme*". On peut ajouter que le brutalisme s'impose pour le traitement des matériaux et finitions afin d'être pérennes et supporter toutes sortes de dégradations et agressions, comme de l'espace extérieur, en somme.

Ils seront finalement définis plutôt par rapport à leur situation géographique que par leurs fonctions, car celles-ci sont évolutives, l'usage étant difficilement définie préalablement. Ou plutôt par la rencontre entre la commande, établie sous forme d'un projet artistique des futurs usagers et le site géographique. La commande n'étant pas nécessairement rédigée sous forme de besoins fonctionnels. A l'architecte de donner des espaces le plus facilement appropriables, tenant compte du contexte topologique.

B. FABRICATION DE LA VILLE

Il n'y a pas ce qui serait culturel et ce qui serait naturel.

Tout est nature □ tout autant les singularités physiques d'une géographie que les **signes construits** par son histoire.[...] ¹

Considérons que les friches urbaines sont ces «**signes construits**» . Elles font partie du paysage et les acteurs culturels, proposent qu'on y porte la même attention qu'à des paysages naturels. L'investissement de sites en déshérence se fait en règle général sur le mode de l'urgence, dans un contexte de manque de moyens. Cette précarité économique donne lieu à certaines pratiques: recyclage à toutes les échelles, minimalisme dans les aménagements, très grande attention au contexte dont on va tirer le meilleur parti. Ces vestiges construits délaissés, quels qu'ils soient (on pense aussi bien aux vestiges industriels qu'aux grands ensembles), ont le mérite d'exister. Pour les recycler, il est intéressant d'entreprendre un dialogue avec eux pour qu'ils dictent ce qu'on doit en faire. Les artistes sont les plus à même de transformer le regard que l'on porte sur ces sites par un processus poétique.

L'histoire matérielle dont nous héritons ne constitue pas plus une langue morte, qu'elle aurait contenu un quelconque état de grâce. C'est une matière qui doit être constamment travaillée pour la vie. ²

Ce dialogue, on l'a vu, est souvent amorcé par les artistes . En effet, les espaces industriels se prêtent volontiers à devenir des lieux de fabrication pour les artistes puisqu'ils répondent à leur besoins architectoniques d'éclairage, de dimension, de distribution et même de situation. En effet, si les artistes préfèrent en général les centre-ville, pour leur visibilité, il affectionnent les zones industrielles souvent péri-urbaines, pour leur qualités scénographiques et paysagères, les grands espaces et leur accessibilité. Mais ces occupations spontanées sont souvent éphémères. Le dialogue ainsi amorcé peut donner lieu par la suite à d'autres occupations. A Marseille, le gigantesque site de la friche

¹ Extrait d'un article de Patrick Berger avec Jean-Pierre Nouhaud.

Texte recueilli à l'exposition de la Galerie d'Architecture, mai 2002.

² idem

Belle de Mai a longtemps été entièrement occupé par des acteurs culturels, qui ont contribué à sa revalorisation. Aujourd'hui, à l'étude dans le cadre du projet Euro-Méditerranée, le site est de nouveau investi par la municipalité qui a déjà réalisé des travaux de réhabilitation sur une grande partie du site. Une partie est occupée par des locaux administratifs, archives de la ville, une autre commerciale sera dédiée à la production audiovisuelle. L'occupation par les artistes aura donc servi à porter un autre regard sur ce paysage urbain, pour le revaloriser et finalement la transformer en une réserve foncière prisee.

La nature a ses lois et l'urbain les suit. Elle ne s'intéresse pas à l'exception, elle ne connaît que des solutions et des échelles des solutions d'élément de nature, de mise en relation d'ensemble et de durée (4D). Elle les conjugue en fonction de chaque situation et les met en œuvre selon une figure qui toujours se géométrise. ¹

Les pratiques culturelles décrites ici, proposent une relecture du lieu. Le décalage que produit l'introduction d'un nouveau programme, qui s'accommode au lieu de façon précaire, produit une esthétique. Par un processus poétique, l'affectation d'un nouveau sens au bâti existant, en fait donc un nouveau signe construit. On assiste à un phénomène de transformation par l'usage. Le bâtiment n'est pas spécifiquement fait pour cet usage, il n'est pas "convenant", mais il est malléable, plastique.

¹ Extrait d'un article de Patrick Berger avec Jean-Pierre Nouhaud.
Texte recueilli à l'exposition de la Galerie d'Architecture, mai 2002.

HISTOIRE D'UNE COINCIDENCE

Deuxième partie □

LA MAISON DE L'ARBRE

Cette culture, étant différente (ou autre), ne peut entrer en concurrence avec aucune de celles qui existent déjà, et leurs supposés pignons sur rue. Ce n'est pas à l'échelle d'une campagne électorale (en réduction) que nous comptons l'inventer, mais à celle de l'univers et du dialogue que (bon gré, mal gré) notre siècle entretient avec lui. Ce qui nous importe, ce n'est pas de proposer un comédien de plus au marché du travail. Ou un cinéaste. Ou un plasticien. Ou un graphiste. Ce n'est pas non plus que des travailleurs (aliénés presque par définition) jouent Brecht ou Mallarmé, mais qu'ils inventent les mots de leur expression (qui sont déjà ceux de leur libération, si fantomatique puisse-t-elle paraître à beaucoup.) Ce n'est pas un combat pour une profession, c'est un combat pour l'homme et son identité.

Bien entendu, si, pour dire, le volontaire ou le compagnon d'expérience a besoin de la technique cinématographique (ou théâtrale ou musicale ou plastique ...), il l'apprendra ou la perfectionnera avec nous. Ce que nous attendons, ce ne sont pas des consommateurs - tout ce que nous présentons est gratuit - mais des créateurs. Pour employer une image réductrice, mais significative : la partie sera gagnée lorsque dans une salle de cent places, il y aura, non pas cent personnes dans les fauteuils, mais lorsque les fauteuils seront vides parce que les cents personnes seront

*en train de créer. Reste à ce moment-là à savoir quoi...
C'est tout le projet de la Maison de l'arbre.¹*

Si l'on devait désigner les programmes spécifiques au XX^{ème} siècle, celui de l'aéroport, sans doute, serait placé en tête. En effet, on a vu évoluer sa forme architecturale aussi vite que les transformations que son implantation a suscité sur les villes, à travers les réseaux d'infrastructure. Il a également bouleversé notre rapport au temps et à l'espace. D'une certaine façon, il va faire lien entre l'échelle locale et globale. Il s'insère dans une localité et propose des produits locaux aux voyageurs du monde entier qui le traversent. On n'énoncera pas ici les nombreuses innovations qui ont fait rentrer notre civilisation dans une course folle où le progrès technique évolue à une vitesse exponentielle, alors que le progrès en terme d'équilibre social et de qualité de vie reste à la traîne. Ce phénomène creuse le décalage entre un monde, qui a accès à ce progrès et un autre qui en est exclu de façon également exponentielle□

Nous allons ainsi vers des sociétés parallèles, duelles, où les choses ne fonctionneront pas de la même façon d'un côté et de l'autre. Qu'est-ce que ça peut donner comme vie sur terre□ Je ne sais pas, mais j'ai l'impression que cela s'inscrit dès aujourd'hui dans les villes. [...] L'espace, sur le plan du réel, de la réalité, se partage, tandis que l'espace virtuel le plus abstrait, lui, ne se partage pas, il est le privilège de celui qui y a accès. Ce n'est plus une classe dominante, à laquelle nous aurons à faire, mais à une intelligentsia informatique qui laissera libre cours à la spéculation totale." ²

Cette évolution rapide des progrès techniques a fait naître en réaction, des préoccupations liées à la question de la mémoire, du patrimoine culturel et bâti. Les programmes liés à la culture connaissent donc un développement important au XX^{ème} siècle.

¹ Armand Gatti, "Je travaille à libérer la divinité", Aménagement de la maison de l'Arbre- 27/08/01

² Jean Baudrillard, entretien avec Jean Nouvel, in *Les objets singuliers, Architecture et philosophie*, Calmann-Lévy, avril 2000.

Malraux fonde le Ministère de la Culture et crée un service de recherche pour l'inventaire et la préservation du patrimoine bâti.

*"L'un des premiers enjeux de l'ordre patrimonial est de signifier l'identité d'une région, d'une nation, d'un événement historique... Cette référence obligée à l'identité, devenue elle-même l'origine des procédures de reconstitution du passé, ou de sa sauvegarde muséographique, semble s'opposer au phénomène de mondialisation, comme une défense contre le risque de confusion et de perte des identités culturelles."*¹

Le programme du musée connaît également un grand succès. Toute les municipalités veulent avoir leur musée, qui va servir à faire la promotion d'une ville ou d'une région, à travers son patrimoine culturel. Le rôle des Maisons de la Culture était également de faire partager à toute les couches de la société un patrimoine culturel, supposé commun. Finalement les populations visées par ce programme politique ne se sont pas reconnues dans une culture officielle figée.

Ceci explique l'apparition spontanée d'un programme d'un autre type, d'une nouvelle génération de lieux culturels, qui va proposer une conception plus large de la culture. Mais l'apparition des friches artistiques est, avant tout, le fruit d'une coïncidence historique. Après les événements de 68, de nombreux artistes sortent du cadre des institutions pour pratiquer leur art et le donner à voir. Simultanément, des pans de ville entiers, surtout dans l'entre-ville, sont désertés par l'industrie et abandonnés par les politiques urbaines de décentralisation. Aujourd'hui, la plupart de ces friches, souvent situées dans l'entre-ville, sont au cœur des préoccupations.

¹ Henry-Pierre Jeudy, *La Machinerie Patrimoniale*, essai 10/Vingt, Sens et Tonka, mars 2001.

I. LES PRATIQUES CULTURELLES INDEPENDANTES

« Les acteurs de ces projets expriment différemment, suivant leur "famille", les filiations et les références. Il serait en effet erroné de penser que ce mouvement n'est qu'une éclosion spontanée ou une simple étape du développement culturel. Ce qui se joue au travers de cette dynamique, c'est la combinaison de plusieurs forces, de plusieurs courants qui se rencontrent, dans le contexte français de l'exception culturelle. Trois grandes lignes-forces peuvent être distinguées à l'aune des rencontres que nous avons eues.

La première est celle, historique, de la décentralisation théâtrale et de ses expériences fondatrices de l'après-guerre, qui, emmenée par les pionniers, a ouvert des espaces de rencontre entre les œuvres et le public, mais aussi entre les artistes et leurs territoires. Les figures de Copeau, de Dasté, de Jeanson, de Planchon sont évoquées comme des références politiques. Au-delà du profil de chaque artiste qui a pu porter ces aventures, le mode de rapport au territoire est un élément clef des connexions entre ce temps de l'action culturelle et les nouvelles pratiques que nous analysons aujourd'hui, car il s'agissait déjà de développer, d'innover, de créer quelque chose qui n'existait pas auparavant.

La deuxième est celle des artistes qui, dans les années 70, ont créé des lieux uniques, se démarquant du maillage territorial mis en place par le ministère de la Culture et les collectivités locales, parce que, déjà, le schéma institutionnel ne convenait pas à leurs démarches. La référence du Théâtre du Soleil est bien sûr le principal exemple de cette période, par l'aura qu'Ariane Mnouchkine a acquise au cours de ces trente dernières années. Cette figure centrale lorsque l'on évoque la Cartoucherie tient au fait que ce qui s'est tenté dans cette friche et qui s'y déploie toujours, trouve aujourd'hui encore un écho immédiat, notamment sur l'accueil du public, l'utilisation de l'espace et l'organisation de la troupe. D'autres aventures peuvent être considérées au même titre, mais elles n'ont pas eu l'écho politique national permettant de les distinguer directement. Souvent elles se sont déployées sur des terrains oubliés de l'aménagement du territoire, pointant avant l'heure l'inégalité de traitement des citoyens face à la culture. Certaines ont ensuite été intégrées à l'une ou l'autre des vagues de

labellisation, d'autres se sont éteintes, d'autres encore resurgissent aujourd'hui sous une forme contemporaine.

"Si je reprends l'histoire, il y a vingt cinq ans, le projet de Brook dans le 19ème n'était pas loin de celui d'une "friche". Le projet du bâtiment lui-même, mais aussi la proposition de Brook sur le rapport au public, les liens avec les habitants du quartier, etc.

Quant au projet de Nordey, on le connaît tous. (...) Il mettait en avant le débat et la réflexion que nous avons aujourd'hui... Car les démarches sur lesquelles Nordey s'est appuyé, la manière dont il a mis en place le projet TGP étaient celles d'un lieu dit "intermédiaire" Nordey a mis le Ministère en face de ces démarches. Je ne dis pas qu'il l'a bien fait mais en tout cas, il l'a fait." Catherine Boskowitz, metteur en scène, codirectrice du Collectif 12, groupe d'appui, Mantes-La-Jolie»

La troisième est celle des alternatifs qui à la fin des années 70 en France, et dix ans auparavant dans l'Europe du Nord, ont initié des expériences sociales et culturelles contestataires. Parfois liés au mouvement des squats, souvent porteurs d'une culture musicale indépendante, les alternatifs ont mené durant dix ans un important travail de défrichage sur le terrain des musiques actuelles et sur la relation au monde associatif militant. Dans un pays où la politique culturelle privilégiait les démarches institutionnelles et artistiques, ces mouvements ont maintenu des relations de terrain avec des acteurs sociaux qui sont aujourd'hui au centre de la recomposition du paysage politique. Certains de ces opérateurs ont, comme les précédents, été portés à la tête de nouveaux lieux, d'autres se retrouvent dans les friches et autres projets intermédiaires.»¹

¹ Fabrice Lextrait, avec le concours de Marie Van Hamme et Gwénaëlle Goussard, *Une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour, secrétariat d'Etat à la décentralisation culturelle, La documentation française, Mai 2001.

Dans le cadre de cette mise en perspective historique des pratiques indépendantes, on peut également évoquer l'expérience des maisons du peuple. En effet, les premières apparues au début du XXème siècle, étaient le fait d'initiatives privées venant de milieu artistes, bourgeois ou ouvriers. Puis elles sont devenues l'objet de politiques officielles. C'est le cas de la plupart des bonnes idées, qui se sont succédées depuis, dans le domaine culturel. Ces récupérations, dont l'architecture fut instrument, ont souvent donné lieu à des "ratages". Mais elles ont aussi été un sujet d'exploration, d'expérimentation sociale et architecturale.

II. TRAVERS DE MINISTERE

L'émergence d'une nouvelle génération de lieux culturels que sont les friches artistiques en France est à replacer, cependant, dans le contexte historique de la politique culturelle menée depuis le début du XX^{ème} siècle et cristallisée avec la création du Ministère. Les pratiques indépendantes, se sont développées en réaction aux faiblesses de celui-ci.

Parmi les événements marquant, figurent l'apparition des maisons du peuple, la décentralisation théâtrale, Malraux, les maisons de la culture, les événements de mai 68.

Le programme des Maisons du peuple est vieux d'environ un siècle. Ses dérivés ont suscité l'intérêt de tous les acteurs sociaux, et en particulier des architectes. Ce concept de "maison pour tous, maisons de la culture, maisons des jeunes" a fait rêver tant les hommes politiques, que les hommes de l'art et les architectes. Depuis la *Maison du peuple* de Clichy, jusqu'au *Lieu Unique* à Nantes, en passant par Beaubourg, et les Maisons de la Culture, il fait l'objet de nombreuses recherches architecturales sur le thème de la flexibilité, l'accessibilité, de l'économie, etc. Cependant, on remarque que l'évolution des pratiques et des lieux qui les abritent ne s'est pas faite simultanément. C'est ce qui a fait échouer l'utopie des maisons de la culture, les acteurs culturels et sociaux ne s'y sont pas reconnus.

Pendant longtemps, architectes et politiques ont fabriqué ensemble des monuments détachés de tout contexte réel, social, économique et physique. Avec le *Lieu Unique*, on assiste à un bouleversement, car l'architecte, le directeur et les autres acteurs sociaux et culturels ont travaillé ensemble pour la réalisation du lieu.

- **DECENTRALISATION THEATRALE**

La décentralisation théâtrale fut entreprise en 1945, sous la IV^{ème} République, et menée par Jeanne Laurent. Cette politique et celle des maisons de la culture sont souvent confondues. En effet, beaucoup de Maisons de la Culture ont été conçues autour d'une salle de spectacle et dirigées par des hommes de théâtre, afin d'assurer une continuité politique.

C'est Jacques Copeau, au début du siècle, qui amorce un mouvement théâtral, marqué par une certaine esthétique et un rapport singulier au public. Ce mouvement va connaître plusieurs périodes avant l'intervention politique qui en diffusera une version édulcorée.

Dans les années 30, le Cartel des quatre (Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty et Georges Pitoëff) révèlent les œuvres classiques et modernes et contribuent à «*l'information théâtrale des spectateurs provinciaux [...]*

Dès 1952, les deux tiers du territoire français étaient parcourus par les tournées d'art dramatiques. Créée en 1949, la Comédie de l'Ouest, par exemple, couvrait les cinq départements bretons et une grande partie de la Normandie.

En 1964, ces compagnies se tournent vers la création contemporaine.

Puis dans une seconde phase, celle qui est en cours actuellement, la province ayant rattrapé son retard a voulu vivre en synchronisme avec le mouvement théâtral, sinon même en prendre la tête. L'ère des recherches et des créations provinciales s'ouvrait.¹

Gombrowicz, Genet, Frisch, Gatti, Brecht, ainsi que d'autres auteurs contemporains, apparurent ainsi sur les affiches des théâtres de province, parfois avant d'arriver sur les scènes parisiennes.

Roger Planchon est le principal représentant de ce double changement, associant sédentarisation et ouverture à la création contemporaine. En 1940, il est installé à Villeurbanne. Il y invente un nouveau type de théâtre de province, un petit théâtre-laboratoire de création à l'image de certains théâtres de la rive gauche, qu'il a pu connaître lors d'une année passée à Paris, en 1947. Rapidement, il attire certains milieux intellectuels lyonnais auxquels il réussit à

¹ H. Guignoux, « *la décentralisation théâtrale et les centres d'art dramatiques nationaux* », TEP, n°7, avril 1964

adjoindre un public ouvrier et, ce qui était inhabituel pour un théâtre de province, une partie de la critique parisienne. [...] Mais du coup, cette mutation entraînait un tout autre type de relations avec les publics»¹

" Bien que l'Etat ait théoriquement la faculté de faire dépendre son aide d'un choix, la pratique a conduit l'administration à subventionner toutes les demandes, quelles qu'elles soient, selon leur ordre d'arrivée et les possibilités de crédit. La conséquence de cette politique de contestation est double□

- *en premier lieu, la France se couvre de théâtres dus en général à l'initiative d'architectes locaux non spécialisés, dont les plans reçoivent seulement l'approbation de principe de l'Etat et qui sont de l'avis unanime, presque tous laids et presque tous inutilisables*□
- *en second lieu, l'Etat n'a jamais désiré conditionner sa participation à cette construction à un certain nombre d'exigences de fonctionnement théâtral. Il ne s'est jamais soucié de savoir si ce théâtre nouveau allait abriter autre chose que les tournées commerciales présentant les succès parisiens des boulevards, ou les opérettes en vogue.*

*Les sommes dépensées dans ce domaine doivent désormais se fonder sur une conception architecturale et dramatique plus rationnelle et surtout mieux coordonnée. "*²

On devine, par opposition, dans cette citation, ce que sera la politique des maisons de la culture, et qui fera leur perte□

Elle opérera d'une double sacralisation, celle de l'objet architectural et celle de la culture, ce qui contredira dans l'usage la volonté d'en faire des maisons pour tous. Les couches populaires qui étaient à l'origine visées par cette politique ne se reconnaîtront ni dans l'architecture trop monumentale et figée, ni dans les œuvres représentées. Les équipes d'architectes choisies, appartiennent à une élite parisienne, souvent dans la lignée du mouvement moderne, architecture rationnelle, fonctionnaliste et de style international,

¹ Philippe Urfalino, « *l'invention de la politique culturelle* », Comité d'histoire du Ministère de la Culture, Documentation française, mai 2001

² Pierre Moinot, « *L'action théâtrale* », exposé du 6 mars 1961 devant le groupe « Théâtre et musique », AN v.840754, art.1, p.4-5

donc acontextuelle. On verra plus loin que cette posture architecturale ne convient pas à ce type de programme. La culture «officielle» représentée à travers les œuvres diffusées ne représente qu'une forme conventionnelle de la culture.

Un projet de théâtre total

En 1927, Walter Gropius propose un modèle d'espace théâtral dans un projet non construit, *le théâtre total*. Caractérisé par sa flexibilité, il autorise les «trois formes classiques d'espace (scène circulaire, amphithéâtre ou scène à l'italienne)»¹. Placés sur un plancher mobile, la scène et une partie des gradins peuvent être déplacés en cours de spectacle, transformant ainsi les relations entre acteurs et spectateurs. La scène peut se retrouver au centre comme dans un cirque. Ce projet non réalisé et son concept de flexibilité marquera l'histoire de la conception des équipements de loisirs.

¹ Gropius W., *La construction des théâtres*, in Architecture et Société, éd. du Linteau, Paris, 1995, p.137.

- MALRAUX

Le travail et les idées d'André Malraux au sujet de l'art, la culture et les hommes ont dynamisé et déterminé la place de l'art et de la culture dans notre société, même si celles-ci ont trouvé des limites dans leur concrétisation.

Il rencontre le général de Gaulle, avec qui il se lie d'amitié, en août 1945. Il dira du Gaullisme que c'est "*le métro à 6 heures du soir*", toutes les classes sociales y sont représentées (formule citée depuis par Baudrillard pour caractériser les intentions qui ont préfiguré la création de Beaubourg par Georges Pompidou: tout le monde doit pouvoir y entrer et s'y retrouver).

Malraux s'engagera dans une longue réflexion sur l'art. "*Le Musée imaginaire*" (1947), "*la Création artistique*" (1948), et "*la Monnaie de l'absolu*", (1949) seront réunis dans "*les Voix du silence*" (1951). "*Saturne*", un essai sur Goya et "*La Métamorphose des Dieux*" complètent cette méditation esthétique. **La préoccupation de Malraux est presque d'ordre religieux, puisqu'il s'agit de dépasser la mort par l'art et d'unir l'homme à l'univers.** Il voulait que les "Maisons de la Culture" soient les Cathédrales du XX^{ème} siècle, un moyen pour chacun d'accéder à la conscience de soi et du monde. De 1959 à 1969, il se consacre à son œuvre de ministre et crée dans toute la France les "maisons de la culture".

«C'est une même réflexion qui s'accomplit dans l'œuvre de Malraux sous des formes diverses. Dans l'action politique, dans l'art ou dans l'histoire moderne, il s'agit toujours de l'héroïsme des hommes face à leur destin, d'une tentative de réponse "aux questions que la mort pose à la signification du monde".[...] Dans ses romans, les conquérants ne combattent pas seulement le désespoir ou l'impuissance individuels, ils participent à une entreprise commune en défendant une cause et, plus encore en donnant un sens à la "Condition Humaine", à leur vie et à leur mort. [...] C'est en ce sens qu'André Malraux, comme Camus, Saint-Exupéry, fait œuvre d'humaniste: en trouvant dans l'engagement politique des raisons de croire à l'honneur des hommes face à des forces aveugles. L'homme reste le seul personnage de l'œuvre esthétique. Si la méditation a remplacé l'action, c'est que l'héroïsme est devenu solitaire, obscur et silencieux.

L'artiste, pas moins que le combattant, cherche dans les signes qu'il interroge ou qu'il invente la place et le sens de l'être. Cette longue réflexion sur l'histoire de l'art ne retient pas seulement les chefs d'œuvres des génies[...], mais également les arts primitifs[...] et tente de percer le mystère qui unit le travail de l'homme au sens sacré du cosmos.»¹

¹ Encyclopédie Yahoo, <http://fr.encyclopédia.yahoo.com/articles>

- **MAISONS DE LA CULTURE**

L'objectif des Maisons de la Culture était déjà de juxtaposer plusieurs modes d'expression culturelle sous un même toit (danse, théâtre, musique, cinéma, expositions, conférences, bibliothèques) pour réaliser une animation totale et continue. Ces «Cathédrales du XX^{ème} siècle», représentaient un enjeu similaire à celui que l'instruction publique fut pour la III^{ème} République: la culture pour tous. Mais la décentralisation et le désengagement de l'Etat entraînent, depuis le début des années 80, leur disparition.

Les Maisons de la Culture sont longtemps assimilées à des théâtres, car elles s'inscrivent dans la continuité des troupes d'art dramatique parties à la conquête du public provincial. Cette confusion n'est pas sans effet sur les formes architecturales: l'aspect monumental des volumes extérieurs et des accès, qui caractérisent alors les lieux de représentation.

Trois enjeux étaient associés aux Maisons de la Culture: leur beauté et force symbolique, leur inscription dans une ville, et sur la totalité du territoire. Elle est aussi une machine à démocratiser la culture et favoriser l'expression artistique

1. **Cathédrale, symbole et œuvre d'art**

Il doit y avoir solidarité entre le contenant et le contenu, l'extérieur est le signal de ce qu'on doit pouvoir trouver dedans. «La Maison de la Culture peut devenir la cathédrale de cette dernière partie du siècle, en un temps où l'on ne construit plus de grands bâtiments sacrés.» André Malraux, note administrative 1964.

2. **La maison dans la ville et sur le territoire national**

- 24 juin 1961: ouverture de la première maison au Havre
- Réflexion sur le programme architectural des maisons de la culture, juin 1966
- Radicalisation dans la forme

«D'autre part, s'il pouvait paraître théoriquement opportun de moduler chaque module technique d'une

maison à une autre, suivant l'importance de la collectivité, l'expérience met en évidence les normes de caractère absolu qui proscrivent le gigantisme comme le nanisme. La dimension proportionnelle d'une salle de théâtre, auditorium, salle d'expo ne doit être liée à leur situation à Marseille où à Thonon. Où qu'ils soient, ils doivent être dans la conformité de leur exigence technique.

- Autonomie vis à vis des singularités de la collectivité locale où elle est édifiée.

4. Programme-type□

Le programme d'une Maison de la Culture de grande taille à rayonnement régional□

- Le grand hall d'entrée et accueil□
- Grande salle de spectacle de 1200 places
- Petite salle polyvalente de 500 places
- Locaux annexes à la scène, foyer des artistes, loges, magasins décors
- Ateliers de menuiserie, peinture, électricité
- Locaux costumiers, accessoiristes
- Rangements costumes
- Foyers musiciens
- 2 salles de répétition dont une reproduisant à l'identique la grande scène
- foyer du public: discothèque, bibliothèque
- 2 à 3 salles de conférences et réunion (200 à 300 personnes)
- une salle d'exposition
- un snack-bar
- un bar
- des bureaux administratifs
- des dépendances□logement de concierge
- installations sanitaires
- poste de secours
- vestiaire
- garderie d'enfants

Objectifs visés par la création des Maisons de la Culture et leur architecture:

- «Elle doit, par son aspect extérieur, attirer le public de tous âges et de tous milieux et, par sa disposition, sa décoration intérieure, retenir le public, l'inciter à revenir, à participer, à profiter de toutes les occasions culturelles offertes. Chacun doit s'y sentir chez soi, doit se sentir concerné par tout ce qui s'y passe.»¹
- Elle doit bannir tout facteur de discrimination sociale
Facteur 1 «la hiérarchisation du public dans les salles de spectacle» Les salles doivent garantir les mêmes conditions de visibilité et audition pour tous les spectateurs. Il faut «poursuivre toutes les servitudes que l'architecture peut imposer à l'exercice d'une activité culturelle, notamment la contrainte d'ordre sociale engendrée par la hiérarchisation du public»
Facteur 2 «égalité d'accès, familiarité des lieux»
La Maison, par son aspect extérieur, doit être capable d'attirer également les usagers, non originellement mus par un désir de contact avec des sources culturelles.
Elle doivent être accueillantes, chaleureuses, revêtir le caractère du «chez soi», du «café», du «club», lieu amical de chaleur communicative, d'un certain bien-être visant une «participation collective»
- Il ne s'agit bien sûr pas de chercher une homogénéisation des goûts, mais de concevoir une véritable machine à produire la diversité et la multiplication des intérêts.
- A la manière des architectures du commerce, elle ne doit présenter «aucune barrière psychologique ou matérielle» entre les différentes parties du programme, les unes doivent renvoyer aux autres. «Au bonheur des dames» Emile Zola.

¹ Pierre Moinot, «*L'action théâtrale*», exposé du 6 mars 1961 devant le groupe «Théâtre et musique», AN v.840754, art.1, p.4-5

Piège vertueux, elle doit multiplier les désirs par la disposition de ses éléments.

- Les architectes aux prises avec ce programme, ont conclu la nécessité□
 - Du «**Forum**» (Le Corbusier),
 - d'une «**Maison de la culture**» (René Allio),
 - de «**Bouches captant le public**» (Labourdette),
 - de «**Halls d'accueil multiples et chaleureux**» (Sonrel, Wogenscki, Dubuisson)
- Quelles sont les activités à prévoir dans une maison de la culture□
 - Toutes et même celles qui ne sont pas encore inventées.□
- Leur efficacité repose donc sur□
 - La quantité de ses composantes
 - L'articulation de ces dernières

Construite comme une sorte de «**Zone franche**», pour la protéger des interventions politiques, elle bénéficie d'une sorte d'**extra-territorialité**□

Conclusion□ Sur le plan de l'architecture, l'échec des Maisons de la Culture est dû, principalement à□

- une monumentalité d'expression qui opère une sacralisation de l'objet architectural, de l'artiste, des œuvres, et la culture, qui éloigne les couches populaires visées par le programme, effet opposé à celui recherché.
- La trop grande technicité, rationalité, fonctionnalité des espaces les enferment dans un seul usage, ce qui est contraire aux besoins de l'expérimentation artistique.
- L'abstraction et le manque d'attention portée au contexte physique et culturel, "topos" prive les occupants de la mémoire locale et donc d'enseignement, de culture.

- MAI 68

*La lutte de la tradition et de l'innovation, qui est le principe de développement interne de la culture des sociétés historiques, ne peut être poursuivie qu'à travers la victoire permanente de l'innovation. L'innovation dans la culture n'est cependant portée par rien d'autre que le mouvement historique total qui, en prenant conscience de sa totalité, tend au dépassement de ses propres présuppositions culturelles, et va vers la suppression de toute séparation.*¹

Mai 68 a profondément ébranlé la société française. Cette incroyable libération de la parole, ce bouillonnement social inattendu, ont pris des allures de révolution. En vérité, par son triple aspect - universitaire, social et politique - l'explosion de Mai a été le révélateur d'une crise de société.

Mai 68 est d'abord un mouvement de révolte étudiante sans précédent. Il s'inscrit dans une crise internationale qui a pris naissance aux États-Unis: en septembre 1964, sur le campus de Berkeley, le *Free Speech Movement* lance la protestation contre la guerre du Viêt-nam. Mais le cas français se révèle tout à fait spécifique: le mouvement y revêt un aspect plus global, plus spectaculaire qu'ailleurs; surtout, la révolte étudiante y débouche sur des grèves et une crise sociale généralisée, qui ébranlent jusqu'au sommet les structures de l'État.

Mai constitue un mouvement culturel et social de type nouveau. D'une part, il conteste la société de consommation et l'idéologie productiviste qui l'inspire, plus soucieuse de la rentabilité financière que du bonheur des hommes; il dénonce l'aliénation par les objets et la création permanente de besoins nouveaux. D'autre part, il exalte l'épanouissement de l'individu, son droit au bonheur, contre la rigidité des hiérarchies et des disciplines héritées. Ainsi est remis en cause le modèle autoritaire, le style de commandement hiérarchique, bureaucratique, qui prévaut dans la

¹ Guy Debord, *la Société du Spectacle*, Gallimard, Paris 1992

famille, à l'école, dans l'entreprise, dans l'État, dans les Églises, dans toutes les organisations et structures sociales.

Dans la primauté donnée à l'individualité, à la subjectivité de chacun, se trouve l'élément commun qui relie tous les aspects de Mai 68. C'est pourquoi les structures revendicatives anciennes, la gauche, les syndicats, sont en décalage avec ce mouvement nouveau. Si à court terme Mai a échoué, il n'en a pas moins laissé une empreinte profonde. Ses retombées sont multiples. Les mouvements féministes et écologiques sont les héritiers de Mai. La crise de 1968, accoucheuse de nouveaux comportements, a donc contribué, à défaut de révolution, à la modernisation de la société française.

III. CENTRE-VILLE VILLES NOUVELLES ET ENTRE-VILLE¹

"La place des espaces abandonnés dans les villes est telle qu'une étude de l'American Institute of Architects prévoit que durant ce siècle, 90% des interventions architecturales dans les villes concerneront des structures existantes. Les friches représenteraient en Europe 200 000 hectares dont 80% liées à la désindustrialisation (usines, entrepôts, halles...). Seul 20% sont réhabilitées à des fins économiques ou, plus rarement, à l'initiative des Pouvoirs Publics et en raison de leur valeur patrimoniale, à des fins culturelles ☐ musées, universités, médiathèques. La plupart de ces anciens lieux de production ne suscitant pas l'intérêt des promoteurs, ni celui des Pouvoirs Publics sont laissés en l'état, façade noircie, murs lézardés, fenêtres brisées, déchets dans l'espace urbain." ²

Si de nombreuses réserves foncières sont disponibles aujourd'hui, elles le doivent souvent à leur situation dans l'entre-ville. Elles ont échappé à "l'instrumentalisation du territoire et au contrôle des politiques urbaines", car elles se sont retrouvées dans une sorte de zone franche, prises en sandwich entre les centre-ville en cours de muséification et les villes nouvelles, investissant toute l'attention des urbanistes dans les années 60 et 70.

1960-1970 ☐

Les années 60, apparaissent aujourd'hui comme la véritable sortie de la guerre. Pour l'Europe, la fin de la reconstruction et des guerres coloniales (Algérie 1962) favorise la continuité du développement économique qui semble ne jamais devoir cesser. Plus encore qu'au temps de la reconstruction, la modernisation est à l'ordre du jour. Pour des raisons financières évidentes, la main d'œuvre se loge dans les nouveaux faubourgs. **Face à l'extension des banlieues, qui entraîne un bouleversement du paysage alentour des villes,**

¹ Réalisée à l'aide de l'ouvrage : Formes urbaines, Tissus urbains, essai de bibliographie raisonnée (1940-2000). Philippe Panerai, Julien Langé. Direction générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction, 2000.

² Marie Vanhamme, Préface de la Publication *Art en friches. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires*. Marie Vanhamme. Patrice Loubon. Editions Alternatives. Novembre 2001.

L'intérêt pour l'aménagement du territoire et la planification s'accroît.

Le modèle de Brasilia fait des émules. La folle entreprise fait rêver les politiques comme les urbanistes, car elle est le symbole de la modernité absolue. La construction de cette nouvelle capitale fédérale du Brésil, décidée par le président Kubitschek en 1956, et inaugurée en 1961, connaît un retentissement mondial. Elle représente un idéal, à la fois par le modèle de société qu'elle propose et par la forme qu'elle prendra. L'accord entre la planification d'Etat, l'urbanisme moderne issu des CIAM et l'architecture moderne version organique y est réalisée à une échelle jusque là inconnue. Elle trouve écho dans d'autres grandes entreprises volontaristes comme la création du quartier de la Défense à Paris commencé à la fin des années 50 (le CNIT est achevé en 1958).

L'intérêt pour l'aménagement urbain alimente donc un débat passionné entre les tenants de la ville traditionnelle et ceux de "la ville nouvelle", ou du moins des quartiers nouveaux participant d'une urbanisation planifiée. Les premiers voient dans les villes existantes des capacités d'adaptation infinie et une possibilité de conjuguer le respect de l'héritage historique et la réponse aux nouveaux besoins. Les seconds croient que l'évolution des modes de vie, les nouvelles formes du travail, de la consommation et des loisirs nécessitent un cadre de vie entièrement nouveau.

Mais la conviction, que la ville existante, même valorisée historiquement et touristiquement, même appréciée par ses habitants, est obsolète, prend le dessus finalement et conduit à poursuivre le rêve d'une ville neuve parallèle dont Toulouse Le Mirail de Georges Candilis (1961).

Dans cette logique, la Vème république Lance en 1965, avec le **Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de La Région de Paris, la politique des villes nouvelles, et de grandes opérations d'aménagement régional.**

Cette politique d'extension territoriale et d'urbanisation nouvelle n'est pas sans effet en retour sur les centres existants. Deux types d'action s'y développent concurremment : **La préservation et la mise en**

valeur des centres historiques avec ce que cela suppose de reconquête par une classe sociale aisée de quartiers populaires où se mêlaient souvent un commerce et un artisanat industriel vétustes ; la rénovation urbaine lourde qui effectue en même temps le changement social et l'éradication du tissu urbain existant, et s'accompagne souvent d'une redistribution des grands équipements sur l'aire métropolitaine. En France particulièrement, on observe un fort engagement de l'État avec des projets décidés, étudiés et réalisés sous l'impulsion du pouvoir central et un investissement public important. Les rénovations du Front de Seine puis du quartier des Halles à Paris, de Mériadek à Bordeaux. Mais aussi les actions de réhabilitation du Marais à Paris où l'engagement de L'Etat est parfois relayé par l'aide internationale (UNESCO, ICOMOS, Patrimoine mondial).

La banlieue, malgré les tentatives de planification, continue néanmoins d'absorber la plus grande partie de l'accroissement démographique. On assiste à une compétition entre les grandes opérations publiques de logements collectifs et la construction, à l'initiative privée, de maisons individuelles.

L'ensemble de ces phénomènes affecte profondément la forme des villes, donnant l'image d'un éclatement ou, pour reprendre l'expression d'Henri Lefebvre, d'une **explosion/implosion** qui engendre un sentiment d'inquiétude chez les habitants et de mauvaise conscience chez les professionnels. Le monde de l'aménagement n'échappe pas aux questions que se posent l'ensemble de la société et aux critiques qui conduiront dans différents pays aux remises en cause de 1968.

Enfin on peut difficilement évoquer les années 60 sans noter une réflexion sociologique, politique, voire philosophique qui prend la ville et les phénomènes urbains pour objet ayant de fortes actions en retour sur les théories et les pratiques de l'urbanisme et de l'aménagement. De Jane Jacobs et Christopher Alexander à Henri Raymond, d'Amos Rapoport à Henri Lefebvre ou Pierre Sansot, **La redécouverte de la vie quotidienne, du symbolique inscrit dans l'espace, des cultures urbaines propres à tel ou tel groupe social viennent battre en brèche le fonctionnalisme et l'abstraction généralisante qu'il engendre. *Le droit à la ville* (Lefebvre 1966)**

vient donner à l'étude et à la défense des villes existantes une légitimité nouvelle.

1970-1980

Mai 68, on l'a vu, entraîne des changements de mentalité profonds. Le 6 décembre, un décret met fin à la section "architecture" de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts et crée les unités pédagogique, qui proposeront des alternatives à l'enseignement académique des Beaux-Arts. La notion même d'architecture est critiquée, on lui préfère le terme d'environnemental design, le projet devient suspect, le dessin est mis en cause.

Sur le terrain de l'aménagement, la relative prospérité des pays industriels autorise le passage d'une production quantitative à une recherche de qualité. Environnement, cadre de vie deviennent les maître-mots (création des comités d'entreprise, par exemple).

Largement amorcée au cours de la décennie précédente, la reconquête des centres villes constitue l'un des pôles de cette politique. Sauvegarde des quartiers anciens, centres historiques, rues piétonnes, réhabilitation des logements et redistribution des activités commerciales redonnent aux centres une valeur foncière et un attrait qu'ils avaient perdus.

L'essoufflement des rénovations urbaines lourdes, conséquence du ralentissement économique qui intervient à partir de 1973 (crise pétrolière), conduit à une attention nouvelle pour les traces du passé.

Cette reconquête des centres, avec ses deux aspects : réhabilitation ou rénovation, s'effectue principalement au bénéfice des couches aisées et de l'image touristique de la ville, même si le centre ancien devient à l'échelle de l'agglomération entière un pôle de consommation et de loisir rivalisant avec les grandes implantations périphériques. Rares sont les cas où la politique urbaine intègre une politique sociale efficace permettant réellement de maintenir Les habitants dans les lieux. Bologne reste une exception mythique, comme la rénovation du Jordaan à Amsterdam ou à moindre échelle L'Alma-gare à Roubaix ou Trè-coitres à Grenoble. Dans la majorité des cas, les habitants aux revenus modestes, avec un pourcentage important d'immigrés, sont contraints de quitter le centre pour des périphéries lointaines.

Les banlieues, elles aussi, sont en pleine transformation. La modernisation des grandes infrastructures de transport (boulevards périphériques, autoroutes urbaines, rocade, métro express) crée des

pôles de spéculation où se concentrent les grandes surfaces de distribution commerciale et une partie des activités tertiaires. **Ces nouveaux centres et les axes qui les relient ignorent généralement les grands ensembles qui se dégradent dans l'indifférence tandis que la désindustrialisation transforme en friches des pans entiers des banlieues anciennes.**

Les stratégies des élus municipaux pour développer leurs villes et attirer investisseurs et emplois passent par un travail sur l'espace, remodelage des centres et création de nouveaux quartiers. Ce travail ne peut aujourd'hui ignorer les préoccupations écologistes et les demandes en matière d'environnement.

Au cadre sévère et "fonctionnel" des zones industrielles d'hier succèdent des technopoles, des pôles d'excellence, des jardins d'entreprises (avec leurs pépinières) où le travail recherche la proximité des loisirs, du sport et de la culture, comme si l'on redécouvrait la performance de la mixité des fonctions.

La volonté de mêler les fonctions, l'incertitude sur les programmes à long terme, le souci d'offrir au travail des structures souples et de faire coexister des échelles différentes, la critique des grands ensembles d'habitation reposent en des termes renouvelés la question de la forme urbaine.

1980-1990 □

Pour cause de crise pétrolière et de décolonisation, les appareils industriels vétustes confrontés à une concurrence sans merci continuent de se désagréger avec comme conséquence la paupérisation des quartiers, voire de régions entières, **l'accumulation des problèmes sociaux (désindustrialisation, chômage, marginalisation, conflits ethniques) conduit à réexaminer la situation.**

La transformation et la nouvelle répartition du capital industriel et commercial à l'échelle mondiale tendent de plus en plus à ignorer les frontières qui s'affaiblissent successivement (fin des dictatures en Amérique Latine, ouverture des pays de l'Est à l'économie de marché, imminence du marché unique européen). Dans le même

temps, les mesures régionalistes et décentralisatrices s'étendent à des pays jusque-là centralisés. Les villes et particulièrement les grandes métropoles et les capitales régionales se trouvent alors dans une compétition directe pour attirer investissements et emplois, et elles développent ou tentent de développer pour ce faire une politique d'image dans laquelle l'urbanisme et l'aménagement urbain prennent une part importante.

1990-2000□

Les modes de penser et de représentation sur les formes de la ville contemporaine, semblent accuser un retard, sinon un repli, par rapport à l'affirmation de ces formes elles-mêmes. Les implications morphologiques de la multiplication des espaces virtuels, et leurs rapports avec l'espace réel, passent encore inaperçues.

La dissociation de la pensée et de la réalité urbaines semble se manifester dans l'ignorance réciproque entre les organisations concrètes qui s'ébauchent en périphérie des villes, et la pensée urbaine qui reste structurée par une vision historiciste, et semble éprouver des difficultés à dépasser les concepts d'identité, de limite et d'homogénéité. La plus grande opération d'urbanisme en France de ces dix dernières années, ce ne sont ni Euralille, ni Seine-Rive-gauche, ni Lyon-confluence, ni Euroméditerranée, mais DisneyLand: l'urbanisme et l'analyse morphologique ont-ils quelque chose à dire sur la ville qui s'élabore aujourd'hui, en dehors des limites de celle qui a fondé notre vision et notre identité politique, la ville historique et composée ?

Enfin, "ces dernières décennies sont marquées par la fermeture de grandes entreprises, dues à de nouvelles stratégies de production (délocalisation, notamment...) à la disparition de secteurs d'activité traditionnelle (chimie, métallurgie, textile) et au développement de biens immatériels." ¹

¹ Marie Vanhamme, Préface de la Publication *Art en friches. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires*. Marie Vanhamme. Patrice Loubon. Editions Alternatives. Novembre 2001.

ARCHITECTURE NAIVE
LIEUX CAPABLES

Troisième partie □

Lorsqu'on regarde mieux la société dans laquelle on est, éventuellement, on la comprend mieux et, si on la comprend mieux, on peut davantage agir dessus [...] Comme architecte, je n'ai pas un regard au même niveau que les artistes, mais, à un moment donné, je vais entendre et essayer de mettre en scène. [...]

Je vis dans une société où il y a une profusion d'objets. Est-ce que je vais me laisser dominer par cette profusion, ou est-ce qu'à un moment donné quelqu'un va prendre du recul par rapport à ces objets parcequ'il va les prélever, les sortir de la société et les décaler un peu.¹

¹ Patrick Bouchain in *Mémoire de l'objet : Art modeste, le musée de l'ordinaire*, Regards, été 1999

"La nature a ses lois et l'urbain les suit. Elle ne s'intéresse pas à l'exception, elle ne connaît que des solutions et des échelles□ des solutions d'élément de nature, de mise en relation d'ensemble et de durée (4D). Elle les conjugue en fonction de chaque situation et les met en œuvre selon une figure qui toujours se géométrise. " ¹

A la posture résistante des acteurs des friches correspond une pratique singulière de l'architecture dont les leitmotifs sont□ "Love context" et "Plan libre". Sous le signe de l'économie, du recyclage, cette tendance se positionne de façon également critique vis à vis de la société de consommation, d'une part, et revendique singularité culturelle et libre appropriation, d'autre part, par opposition à une globalisation uniforme. Nous verrons, dans cette partie, à travers trois réalisations de Lina Bo Bardi, Patrick Bouchain, Lacaton et Vassal, comment le mode d'appropriation très libre, lié à ce programme culturel, redéfinit la question de l'acte architectural comme un acte transversal et propose une alternative à la fabrication de la ville, sur le mode du recyclage.

"Ce sont toujours les programmes architecturaux du moment qui servent à reconstituer l'urbain. Ils redessinent les relations d'un état naturel et construit tout comme ils remettent en pensée les gestes et les valeurs en partage dont ils sont les figures d'espace et les signes construits." ²

^{1 4} Extrait d'un article de [Patrick Berger](#) avec Jean-Pierre Nouhaud. Texte [recueilli](#) à l'exposition de la Galerie d'Architecture, mai 2002.

I. LINA BO BARDI, SESC Pompéia, São Paulo

Lina Bo Bardi, architecte italienne émigrée au Brésil se tient à l'avant-garde de l'architecture des lieux culturels. Mariée à Pietro Maria Bardi, collectionneur d'art et fameux journaliste italien, elle est en contact permanent avec le milieu artistique. Dans sa pratique, elle met ses idées en forme avec une grande liberté. Utilisant le langage moderne pour s'exprimer, elle porte une attention singulière au contexte physique, social et économique.

Elle réalisera en collaboration avec son mari le MASP (musée d'art de São Paulo), œuvre magistrale dans laquelle elle pose les bases de ses réflexions sur les modes de diffusion de l'art et ses espaces. Sa volonté politique, de libre appropriation de l'espace et des œuvres pour tous, s'exprime à deux échelles dans ce projet

- L'ensemble du bâtiment repose sur un seul portique qui libère l'espace du rez-de-chaussée, devenu une des principales places publiques de la ville. Les espaces d'exposition se développent sur des plateaux également libres et ouverts sur la ville. Les visiteurs peuvent circuler et appréhender les œuvres de façon autonome.
- Elle conçoit également des socles pour supporter les tableaux. Deux plaques de verres, entre lesquelles se glisse la toile, reposent sur une base carrée en béton. La fiche descriptive avec le titre et le nom de l'auteur est placée au dos, pour que l'œuvre puisse être appréciée sans à priori. Disposés librement dans l'espace, ils offrent au visiteur «La vision kaléidoscopique d'une mer de tableaux, dans laquelle il pouvait s'immerger»¹

¹ Laurent Le Bon In *Connaissance des Arts* n° 584, juin 2001

Nous centrerons ici notre attention sur un autre de ses projets : l'usine à rêves de Pompéia, un centre culturel pour tous.

A. CONTEXTE

1. Site

Le SESC Pompeia est une ancienne usine de tonneaux d'acier, construite dans les années 20, au cours de l'empire industriel de la famille Matarazzo, naguère la plus puissante de la ville. Elle se situe au cœur du monstre métropolitain de São Paulo et participe de l'identité du quartier qui a connu les premiers développements industriels de la ville et son flot d'immigrés.

Dans un premier temps, Bo Bardi est frappée par l'élégance de la structure en béton de l'ancienne usine, qui évoque à ses yeux le génie précurseur de Hennebique. Puis lors de plusieurs visites, elle découvre que le site est très investi par la population en fin de semaine. Véritable terrain de jeux pour les enfants, des familles entières viennent y passer leurs dimanches. Les enfants jouent au foot, s'amuse dans les flaques. Un spectacle de marionnettes connaît un grand succès.

Les patrons du commerce n'ont pourtant pas manqué, pendant les premières années, de critiquer le SESC Pompéia au motif qu'il abritait des trafiquants de drogue. Finalement conservé, Bo Bardi devra se battre pour imposer cette volonté face au Conseil d'administration du SESC, les patrons souhaitant raser l'usine pour construire sur l'emplacement un bâtiment moderne.

Thus in a blocked and offended city, there may suddenly appear a ray of light, a breath of wind. And there it is today, the Pompéia factory [...], the joyousness of the leaky factory that continues: a little joy in a sad city.[...]The architectural design of the Pompéia Factory Leisure Center came from the desire to build another reality. We only added a few things: some water and a fireplace.¹

¹ "Même dans une ville malade et blessée, peut apparaître soudain un rayon de soleil, un souffle de vent. C'est ça, l'usine Pompéia, la gaieté d'une usine préservée malgré ses fuites : un petit bonheur dans une ville triste. [...] Le projet de Centre de loisir dans cette usine est issu du désir de construire une autre réalité : on a simplement ajouté quelques petites choses : de l'eau et une cheminée."

Bo Bardi, in *Paulista Architects, second generation of Brazilian Modern Architecture*, A+U n°341, 1999.

2. programme☐

"Le Service social du commerce (SESC) est une institution originale à plus d'un titre. Produit de l'implication du patronat brésilien d'après-guerre en faveur de la paix sociale et de la démocratie, il apparaît en 1946 pour contribuer au bien-être des travailleurs du secteur tertiaire. Le SESC a pris en charge dans les années cinquante la protection de la santé des travailleurs, puis dans les années 70 a lancé des programmes sociaux, en direction des actifs et des retraités. Dans les années 80, avec l'installation de la démocratie, le SESC a commencé à s'impliquer dans la production culturelle.

*La politique culturelle du SESC suit depuis lors un certain nombre de lignes très clairement affirmées : **démocratisation de la culture, du triple point de vue de l'accès aux spectacles, de la documentation et de la participation à des ateliers pour passer du statut de spectateur à celui d'acteur. Promotion de la diversité culturelle ; défense de l'identité culturelle brésilienne ; formation de l'expression culturelle ; engagement en faveur de l'innovation culturelle ; multiplication des interactions sociales autour d'œuvres.[...]***

*Le SESC SP, qui compte près de 800 000 membres issus majoritairement des classes moyennes et pour plus de la moitié âgée de moins de 18 ans, contribue indéniablement aux progrès de l'intégration sociale et de l'exercice de la citoyenneté, selon une logique paternaliste et "assistencialiste" qui a présidé aux débuts du SESC. **La responsabilité du SESC se situe clairement du côté du citoyen et non, ou très secondairement, du côté de l'artiste.***

*Depuis ses origines, le SESC est géré par le patronat qui met à sa disposition 1,5% de la masse salariale du secteur du commerce et des services, et exerce un contrôle plus ou moins strict sur l'utilisation de cette manne. **Toutefois, le SESC est parfaitement intégré dans les réseaux mondiaux de production culturelle, accueille les spectacles les plus innovants, et constitue à bien des égards un espace de réinvention des liens sociaux.** " ¹*

Dans les parties culturelles logées dans l'ancienne usine, on trouve☐ Espace d'exposition, de convivialité, bibliothèque, théâtre de huit cents places, doté d'une scène bifrontale, bar, brasserie, restaurant,

¹ Site internet des "nouveaux territoires de l'art"

boîte de nuit, salle de concert, ateliers de techniques artistiques, stockage et maintenance, bureaux.

Dans les bâtiments neufs, les activités sportives □ piscine, gymnase, salles pour entraînements divers, vestiaires, cours de tennis.

B. PROJETE

Le complexe de Pompéia est composé de deux parties□l'ancienne usine en brique, et le nouveau complexe sportif en béton armé. La partie transformée est destinée aux activités culturelles. Les sheds successifs ont donc été assemblés horizontalement, de façon à libérer un vaste espace convivial, qui permet un contact important entre les visiteurs. A l'inverse, dans la partie neuve, les blocs de béton se déploient verticalement, puisque sur le plan horizontal, il manquait l'espace suffisant pour recevoir le programme de complexe sportif. Dans le sport, l'attention converge vers le point central du jeu, ce n'était donc pas un problème de superposer les terrains et salles de gymnase. Au contraire les anciens hangars reliés par une voie piétonne, en forme de plage urbaine, favorisent la rencontre□au théâtre, au restaurant, à la bibliothèque, aux expositions ou simplement dans l'oisiveté que l'espace autorise.¹

1. Usine culturelle□

L'ancienne usine est conservée, d'une part afin de préserver la mémoire du passé industriel de la ville, mais également et surtout pour ses qualités constructives□qualité des matériaux et flexibilité. La structure en béton reposant sur des poteaux suffit à porter les charpentes métalliques du toit, permettant ainsi de libérer toute la surface au sol. Les parois en briques, délimitent certains espaces et constituent une enveloppe périphérique pérenne, aux couleurs chaleureuses, propices à la convivialité. Une lumière diffuse et homogène éclaire l'espace, zénithalement, à travers les charpentes métalliques .

Les rares interventions contemporaines dans l'usine sont effectuées, dans le respect de la Charte de Venise (1964) et portent la marque de leur époque, notamment les mezzanines en béton.

Bo Bardi fera disparaître les séparations pour concevoir un vaste espace horizontal convivial, qui accueille toutes les activités culturelles□forum de cinq mille mètres carrés avec cheminée et miroirs d'eau (clin d'œil aux anciennes flaques). Elle a gardé les structures métalliques, les murs de béton et de briques, construit des mezzanines, une salle de spectacle de 800 places, un restaurant.

¹ Marcelo Carvalho Ferraz in Casabella 681, sept. 2000

"The initial idea for restoring the so-called complex was one of **□Poor architecture□**, that is, not in an indigent sens but in a handicraft sense, expressing a maximum of Communication and Dignity by employing smaller and humbler means."¹

Pour la conception du théâtre LBB évoque l'esprit des théâtres gallo-romains□ les spectateurs y étaient assis directement sur la pierre, à l'air libre, exposés à la pluie, comme dans les stades de foot aujourd'hui. Lina Bo Bardi refuse le confort des fauteuils tapissés des théâtres classiques. "*Upholstery appeared in court theater in 18th century and continues to this day in the "comfort" of our Consumer society*"²

Les sièges du théâtre sont donc petits et en bois afin de redonner au théâtre sa vocation première, celle d'inciter réaction et participation.

¹ *Le concept initial était celui d'une "architettura povera", non pas dans un sens péjoratif, mais dans son sens économique : permettre un maximum d'ouverture et de dignité avec des moyens minimum. Lina Bo Bardi, SESC – Pompéia Factory Leisure Center, São Paulo, Brazil 1977, A+U n°341, Japon 1999*

² idem

Blocs sportifs

L'usine est longée au sud par une bande non constructible, sous laquelle passe une galerie d'eaux pluviales. A une extrémité de cet axe, il ne reste plus que deux morceaux de terrains dont l'un est déjà occupé par la cheminée. Le projet neuf surgit de ces contraintes *deux bâtiments édifiés sur les seuls sols constructibles, comme deux forts isolés, de part et d'autre de la galerie d'eaux pluviales: celle-ci formant une équerre avec la rue intérieure de l'usine. D'un côté, un bloc de quatre étages, le plus large, avec «lac de baignade» et terrains de sport, de l'autre, une tour de onze étages offrant les commodités d'usage et de plus petites salles.*

L'ensemble est en béton brut. Les trous aux contours souvent irréguliers servent pour la ventilation naturelle des édifices. Reliés par un système de quatre niveaux de passerelles, éléments expressifs de l'ensemble, qui unissent dans une "étreinte" les deux blocs totalement dépendants. "Le dialogue de ce monstre vertical brutaliste créant une référence visuelle dans le paysage de la ville avec l'ancienne usine tout en horizontalité, résume l'essence de l'urbanisme pauliste, fondé sur le choc et le collage."¹

2. Aménagements extérieurs

La rue interne qui dessert les bâtiments est donc maintenue et devient l'épine dorsale du complexe. *La rue débouche sur la zone inconstructible. La bande, recouverte d'un caillebotis, crée une extravagante plage urbaine. Le tout est surplombé du château d'eau cheminée aux cinquante six cylindres de béton empilés avec des joints, tels des galons dentelés. A sa base, une grande fontaine est aménagée, qui sert de douche collective.*

Le paysage urbain est ainsi appréhendé comme un paysage naturel. L'architecte tire le meilleur parti de l'espace physique préexistant, afin de le rendre performant pour son nouvel usage.

¹ Laurent Le Bon In *Connaissance des Arts* n° 584, juin 2001

C. POSTURE

L'œuvre de LBB est caractérisé en 5 points par un de ses amis et collaborateur, Marcelo Carvalho Ferraz

Le premier est la notion de "**strong idea**" (idée forte), un concept central, capable d'assumer tous les développements du projets. Cette idée forte n'est pas seulement technique ou formelle, mais les deux à la fois et avant tout **poétique**. Le logo du centre culturel de Pompéia, par exemple, illustre le projet. Ce n'est plus de la fumée noire qui s'échappe de la cheminée mais des fleurs. L'usine de l'oppression et du travail rude, a été remplacée par une usine à rêve, poésie, loisir et indolence.

Un autre point important est le **dépassement du formalisme et l'introduction de la dissonance**. Bien qu'elle affirme sa foi dans le mouvement moderne, LBB s'oppose aux dogmes et concepts obtus de l'architecture moderne et du post-modernisme. Son travail s'identifie plus volontiers aux architectes expressionnistes et organistes du début du siècle Gaudi, F.L.Wright. Mais elle n'a pas de préoccupations formelles et n'est pas, dans son œuvre, dans une quête esthétique classique, mais plutôt de la poésie, dans laquelle contradictions, accidents, contingences sont assumés. Son architecture valorise les chemins possibles, les surprises, les contradictions qui appartiennent à la *condition humaine*.

Le troisième est **rigueur et liberté** et le concept de **présent historique** Ne doit être conservé de l'histoire que ce qui peut être utile à la situation présente. A Pompéia, les sheds de l'ancienne usine, sont conservés afin de préserver l'identité du quartier qui a connu les premiers développements industriels de la ville et son flot d'immigrés. Néanmoins, Bo Bardi fera disparaître toutes les séparations pour libérer l'espace. *"it is necessary to free one-self from the "bonds", not simply throw out the past and all its history, but to consider the past as the historical present, still alive. Faced with this, our task is to forge another present, a "true" one, and for this one requires not the profound knowledge of the specialist, but a capacity to understand the past historically, and be able to distinguish that which still serves for today new situations."*

Le quatrième point est le lien entre **architecture et théâtre** LBB pratique le théâtre, elle en a construit quelques-uns et a monté et réalisé plusieurs pièces dans sa vie. Elle cite Gropius pour dire que l'observation du théâtre est fondamentale pour un architecte. Les situations limites (métastases) poussées à l'extrême au théâtre, aident

le bon architecte à concevoir des espaces dans lequel l'homme va vivre.

Le dernier point est l' **œil anthropologique** □
L'anthropologie, on l'a compris, était un matériau prédominant dans l'œuvre de LBB, une anthropologie intuitive, aiguisée dans l'observation attentive du quotidien. "*Her designing is like a child playing at making a city, inventing worlds*" ¹

Omniprésence sur les chantiers, pratique aigüe du recyclage.

¹ Marcelo Carvalho Ferraz, in *Paulista Architects, second generation of Brazilian Modern Architecture : SESC – Pompéia Factory Leisure Center , São Paulo, Brazil 1977*, A+U n°341, Japon 1999.

II. PATRICK BOUCHAIN LE LIEU UNIQUE

*"Je peux bien avoir en vue, en effet, quelque chose, mais de façon extrêmement vague et presque toujours ce se trouve grandement changé en cours d'opération. Le point de départ, en général, est fourni par des fragments de peintures épars sur le sol et dont le rapprochement a parfois été simplement fortuit. Cependant il m'apparaît préférable à tout autre. C'est l'autorité de la chose existante. je suis très sensible à cela, je prétends que c'est un phénomène très important dans les impulsions de la pensée : l'autorité de ce qui existe, le sentiment que ce ne pourrait être arrangé autrement. L'esprit se met en mouvement à partir de ce qui lui est présenté, y adhère totalement, s'aligne dessus. **Je crois très important pour un artiste qu'il s'exerce à aligner sa pensée sur ce qu'il a fait, au lieu de s'entêter à aligner son ouvrage sur ce qu'il a en pensée.** Agir sur l'interprétation que la pensée fait de l'ouvrage au lieu d'agir sur l'ouvrage, modifier l'interprétation en sorte que l'ouvrage vienne à la satisfaire. **Plutôt** que modifier l'oeuvre, modifier le regard. C'est **en s'entraînant à modifier le regard qu'on obtiendra de nouvelles vues des choses.**"¹*

Le Lieu Unique est un projet commun entre l'architecte et le futur utilisateur, Jean Blaise. Patrick Bouchain a proposé à JB que le chantier soit la première activité culturelle du lieu, organisant des ateliers avec les maliens, les étudiants, les riverains, les marins, etc, définissant ainsi la pratique architecturale comme un acte artistique et culturel transversal.

Dans cette partie, nous décrivons le projet selon trois angles de vue□ dans un premier temps, nous traiterons du contexte, dans un deuxième temps, nous décrivons les différents espaces créés et dans un troisième temps, nous traiterons de la posture architecturale de Patrick Bouchain.

¹ Jean Dubuffet, Bâtons rompus, Les Editions de Minuit, Paris, 1986

A. CONTEXTE

1. Site

Histoire

Le bâtiment en forme de croissant, la «Banane», est un vestige de l'ancien empire industriel érigé par la dynastie de pâtisseries nantais, les Lefèvre-Utile. L'entreprise LU atteindra les 5 hectares en 1945. L'ensemble est construit avec des matériaux innovants, garantissant à la fois solidité et sécurité contre le feu : façades en béton, structures métalliques, colonnes en fonte, planchers en tôles.

"À partir de 1974, la totalité du site LU est vouée à la démolition par tranches successives pour laisser place à un nouveau centre administratif. Cent ans après l'achat de la Première usine par Jean-Romain Lefèvre-Utile, il ne reste plus désormais que la tour LU décapitée et l'annexe Ferdinand-Favre qui vient tout juste de fermer ses portes. Elle est vide de ses ouvriers, de son odeur, du vacarme de ses machines : en un mot, elle est vidée de sa vie. Que restera-t-il du passé glorieux de l'usine après sa destruction ? Un souvenir nostalgique sans doute. En tout cas, des écrits. Car de tout temps, la biscuiterie LU inspire les écrivains et les artistes : Julien Gracq, Georges Perec, James Guitet.

Peu après sa fermeture, l'annexe Ferdinand-Favre se découvre une nouvelle vocation. Au début des années 1990, elle se recycle en lieu de squat culturel toléré. Les grands espaces désaffectés - 8 821 m² - S'offrent aux besoins de chacun : au second étage, un photographe aménage le laboratoire de ses rêves ; au rez-de-chaussée, la Grande Halle, ancien atelier de fabrication des Pailles d'Or, devient salle de répétition pour une troupe de théâtre. Une compagnie au somptueux nom de Royal de Luxe improvise des ateliers de fortune pour y fabriquer un spectacle : ici on concocte des décors ; là des costumes ; ailleurs des machines monumentales, supports à l'élaboration d'un conte merveilleux. Les membres de l'association LOLA, agitateurs du corps et de l'esprit, s'y

*installent une année et programment des concerts, des expositions et des débats audacieux.*¹

Géographie

Finalement, la mémoire du site s'est inscrite au fil des différentes transformations et se lit dans le paysage ainsi formé. Ce sont donc ces caractéristiques géographiques, qui ont retenu l'attention de l'architecte pour la conversion du bâtiment pour son nouvel usage□

Sur le plan urbain, les qualités de raccordement à la ville et d'accessibilité, dus à l'ancienne fonction industrielle, seront conservées et renforcées. L'avenue Carnot relie la vieille ville et la gare se situe à 300m à pied. Le quai est rendu piétonnier, ce qui rapproche le lieu du canal, dilatant le hall multifonctionnel vers l'espace public.

Les différents usages seront attribués aux espaces en fonction de leur positionnement et qualités architectoniques□ le hall avec les espaces de convivialité viendront se placer naturellement en rez-de-chaussée de la façade courbe dans la continuité du quai, le grand volume de la halle centrale convient à l'atelier de fabrication et exposition, le dernier étage, isolé et privé, aux bureaux, etc.

2. Programme

CRDC□Centre de Recherche pour le Développement Culturel Lieu Unique

En 1994, le Centre de recherche pour le développement culturel - CRDC - Scène nationale de Nantes, organise sa quatrième édition du festival Les Allumés. À l'affût de toutes les friches insolites, il découvre le site. Coup de coeur. L'usine revivra durant plusieurs nuits dans l'atmosphère chaude du Caire. Le public s'y presse.

Depuis 1984 le CRDC ne possède pas d'endroit spécifique pour accueillir les spectacles qu'il programme. Contraint au nomadisme, il sillonne les salles de Nantes et de son agglomération. Paradoxalement cette situation est plutôt stimulante pour l'équipe qui se lance dans une multitude d'actions innovantes. Elles auront le don de transformer les endroits les

¹ Sylvie Capocci, Le Lieu Unique, l'esprit du lieu, Nantes, Editions Scala.

plus inattendus en ambiances festives et éphémères. Lorsque le CRDC occupe pour la première fois l'enceinte de l'usine avec "Les Allumés Nantes Le Caire", il métamorphose le lieu qui devient un véritable souk en plein coeur de Nantes.

Des milliers de Nantais prennent part au voyage oriental pendant six nuits. De même, à l'occasion des manifestations Trafics : Marché de l'art et trafic de spectacles, en juin 1996 et Cuisines et Performances, en juin 1997, des artistes de toutes les disciplines sont conviés à prendre possession de l'ensemble de la friche. En octobre 1997, avec Fin de siècle à Johannesburg, l'usine s'emplit de musiques sud-africaines. En juin 1998, l'artiste écossais David Mach est invité, en collaboration avec l'École Régionale des Beaux-Arts de Nantes, à créer in situ dans la Grande Halle. L'installation qu'il présente est à la fois monumentale et éphémère : il habille les piliers en fonte qui soutiennent la verrière, de 80 tonnes de journaux empilés. Baigné dans une lumière diaphane, l'espace devient alors un temple antique « décalé ».

Jean Blaise, le Directeur du CRDC, ne résiste plus à la tentation de s'y installer durablement. Il soumet un projet culturel à Jean-Marc Ayrault, le Maire de Nantes. La Ville rachète l'annexe Ferdinand-Favre à la fin de l'année 1995. Déclarée site protégé, la friche industrielle échappe de justesse à la démolition dans la perspective d'une affectation future à l'équipe du CRDC.

B. ESPACES D'ESPACES

L'intervention de Patrick Bouchain a essentiellement porté sur le percement de la façade courbe faisant face au canal, la protection de la grande halle centrale par une surtoiture métallique et translucide, la requalification du silo en béton pour les circulations verticales et la création d'une salle de spectacle en liaison directe avec la grande halle.

Différents types d'espaces sont articulés. Ils ne sont pas nécessairement définis par rapport à une fonction mais plutôt par rapport à la géographie du lieu. Les espaces sont révélés, puis selon leurs qualités, on leur attribue un usage. Il ne s'agit surtout pas pour ce type de programme de figer les espaces selon leur fonctions car celles-ci sont en perpétuelle évolution. Cependant ces espaces caractérisent le lieu culturel ☐ plusieurs ateliers de fabrication et diffusion transformables selon ☐ les interventions, un espace d'accueil

(rue-hall) animé par les espaces de convivialité et commerces, une salle de spectacle modulable, un salon de musique et conférence isolé phoniquement.

Les espaces ne correspondent pas à une seule fonction, la surdétermination ne convient pas à l'expérimentation artistique, ils sont pourtant qualifiés□profitant de leur géographie, on leur confère un éclaircissement, une échelle, par rapport au degré d'intimité qu'on veut leur donner.

- **Galerie d'accueil**

La galerie d'accueil est une sorte de rue intérieure qui épouse la forme de la façade. Elle constitue un espace intermédiaire entre l'extérieur et les ateliers. On y circule librement et elle est animée par des événements de nature différente□ restaurant, bar, librairie, disquaire, une vitrine horizontale donne vue sur le grand atelier permettant de voir l'exposition en place, ou en cours de montage. Largement ouverte sur toute sa longueur par de grandes baies vitrées, ayant vue sur le canal, huit série de portes ponctuent la façade mais l'entrée principale se fait au milieu de l'espace entre les commerces et le bar. L'ensemble de l'espace est gardé libre, avec un minimum de cloisonnements□ Dans la longueur cependant, la surface est partagée en trois zones□ la première abrite les commerces liés aux activités du centre, billetterie, librairie, disquaire, celle du milieu comprend le bar et l'entrée principale, et la dernière, plus fermée, le restaurant.

Une partie du bar et le restaurant se situent à un niveau surélevé. Quelques marches et une pente handicapée relient les deux niveaux. La pente était une contrainte réglementaire. Finalement, elle constitue un passage continu et ludique, pour tous, plus sûr les jours d'affluence alors que les marches sont occupées par des places assises, fauteuils et tables.

La galerie est donc un lieu de convivialité en continuité avec l'espace public sur le même principe que le hall de Beaubourg. En effet, la rue qui longe la courbe du bâtiment a été rendue piétonne pour

résoudre des problèmes de sécurité et d'évacuation. Cet espace, à proximité des voies, et dominant le canal, devient la terrasse du café.

Les modules commerciaux ont pris la forme de cages grillagées transparentes, autour desquelles on peut circuler. Cette idée de cages est un choix de Jean Blaise et la forme du bar n'est pas l'œuvre de Patrick Bouchain. Celui-ci a suggéré à Jean Blaise de le commander à un autre architecte, car il ne s'entendaient pas sur sa conception. Patrick Bouchain assume parfaitement ce choix car il revendique la transversalité dans la conception et l'évolutivité du projet dans le temps est même une volonté très forte.

- **Le grand atelier**

Pour cet espace, est construit un nouveau bâtiment en béton brut. Cette salle de spectacle comprend 650 places assises sur gradins télescopiques, offrant de multiples configurations. 15 minutes suffisent aujourd'hui aux techniciens pour la transformer.

Construite avec des matériaux provenant du Mali l'intention était d'incorporer à la réalisation du projet non seulement la main d'œuvre immigrée, comme cela se produit dans la majorité des œuvres construites en Europe, mais aussi les objets qui, dans les pays d'origine de cette immigration, sont élaborés avec des matériaux qui seraient jetés en France. Ainsi la couverture est réalisée avec deux cent cinquante cinq bidons recyclés à Ousmane Samassecou les passerelles sont construites avec des bois provenant d'un atelier de fabrication de pirogues à Ségou et les murs latéraux ont été recouverts de tissus traditionnels de Bamako, Ségou, Djenné et Mopti. De même, des coques de bateaux de pêche détruits pour cause de réglementations européennes sont recyclées pour la fabrication des passerelles techniques. Les techniciens, souvent marins ou anciens marins, s'y reconnaissent.

Les habitants nantais sont également impliqués dans le chantier de leur futur lieu culturel. La façade extérieure est une grande vitrine urbaine, pour laquelle ils ont été invités à venir déposer quelques-uns de leurs objets quotidiens. Le jeu consistait à choisir des objets dont ils pensaient qu'ils étaient représentatifs du siècle qu'ils traversent pour le siècle suivant, faisant donc de la façade un grenier géant et une œuvre collective. Dans ce grand rayonnage vitré, les objets sont posés dans des boîtes de conserve, posés sur des palettes.

«J'aime ce qui a déjà servi et transformer ce qui a déjà servi. En mitoyenneté avec l'ancienne usine LU, nous avons construit le "grand atelier". Il ne fallait pas que cette nouvelle salle soit une provocation, et positionne l'usine comme un objet du passé et le grand atelier comme un objet du présent. Il ne s'agit pas d'une reconstitution, ni d'une copie, mais d'une construction faite de matières et de techniques appartenant au passé et au présent. Ce qui permet aussi de porter un regard critique sur le présent, vit-on vraiment dans ce présent là?» dira Patrick Bouchain.

- **La grande Halle**☐

La grande halle centrale est conservée en l'état. Seule une surtoiture de panneaux translucides ménageant un haut plénum pour le passage des fluides vient protéger la couverture existante faite de sheds inversés. Les qualités architectoniques (volumes, lumière homogène et diffuse) requises pour un grand atelier de fabrication et diffusion des œuvres sont "déjà là" dans cet espace. Le travail de P. Bouchain a consisté à le révéler.

"Dans A bâtons rompus, Dubuffet parle de deux choses☐il explique que l'art devrait être autre, plus modeste, et qu'il devrait utiliser davantage les objets existants. Il se rend compte également que ne prendre que les objets existants n'est pas suffisant car cela reviendrait pour lui à utiliser le pastiche et non la création. Donc il parle d'objets détournés et regardés autrement. Le travail de l'artiste est de regarder le monde autrement. L'idée d'un autre regard est plus importante que l'idée de classification. "

Une grande paroi coulissante sépare la grande halle de la salle de spectacle, ce qui permet d'additionner les deux espaces selon les besoins.

C. POSTURE

Patrick Bouchain reconnaît Lina Bo Bardi comme sa principale inspiratrice. Comme elle, il est très proche du milieu artistique. Avec Daniel Buren notamment, il a réalisé plusieurs œuvres en binôme. Il est très sensible à la "parole d'artiste". En effet, le regard d'artiste sur la société est totalement libre et désintéressé, capable d'appréhender toutes ses dimensions et de capter, par exemple, la substance poétique d'un lieu, ou "topos". Cette capacité de synthèse est un remède à la timidité des architectes face à la reconversion de bâti existant, un moyen de trouver une alternative aux démarches extrêmes □ "réhabilitation patrimoniale" ou "tabula rasa".

Il adopte également cette même posture de résistance face aux perversités de la □ société de consommation □ Réalisée dans son architecture par l'usage du recyclage, du détournement, la valorisation du "déjà là", enfin l'économie de moyen. Exprimée dans un certain brutalisme au niveau des finitions, l'*architecture brute*, (ou *architettura povera* ou encore l'esthétique du "*non-finito*") résulte d'une réaction à la place faite au confort dans la société occidentale, confort asceptisant, normalisant, neutralisant, qui dicte une attitude à tenir, et prive de liberté.

Son œuvre est également marquée par une très grande importance accordée au chantier. Patrick Bouchain, comme Lina Bo Bardi, comme Lacaton et Vassal est omni-présent sur le chantier. L'acte architectural est considéré comme une œuvre transversale, qui intègre à sa réalisation, tous les acteurs du projets □ usagers, ouvriers, riverains, bâti préexistant. Il rejoint là, la thèse de Nouvel et Baudrillard, selon laquelle chaque œuvre architecturale est un objet singulier. Cette attitude remet en cause les procédures de concours de la commande publique.

III. PALAIS DE TOKYO - LACATON VASSAL

Le projet du Palais de Tokyo est sujet à de nombreuses polémiques. Qualifié de "non-architecture" par beaucoup d'architectes, son esthétique de friche, est jugée comme étant le fruit d'un effet de mode. Lacaton et Vassal sont rendus reponsables des contradictions du lieu par une majorité d'architectes. Quand aux acteurs des friches alternatives et des squats parisiens, ils accusent surtout les directeurs, d'avoir procédé d'une récupération du programme des friches, plaquant une esthétique, ayant perdu son sens en dehors du contexte de la précarité.

"Il n' y a pas d'esthétique de squat. Ceux qui veulent enfermer nos œuvres, et nos cérémonies dans une école, ceux qui veulent enfermer le mouvement dans des règles esthétiques sont condamnés à l'échec. Nous sommes le contraire d'une école. Je connais un squatteur qui fait des oeuvres de feu, des cérémonies avec du feu. Je connais une squatteuse qui peignait des prostituées dans des tableaux très esthétiques avec des couleurs très chaudes mais quand on s'approchait, on voyait que leur regard était mort. Moi, j'invente des mythes nouveaux pour une civilisation nouvelle. Ces démarches sont complémentaires mais extrêmement différentes.

Nos buts sont opposés à ceux de Palais de Tokyo. Les vrais squatteurs veulent élargir le champ de l'art vers un art de vivre, une poésie de vie. La politique du Palais de Tokyo, c'est l'inverse, ils veulent supprimer l'art au nom des concepts à la mode, de la science qui nous tue. L'essentiel ce ne sont pas les œuvres, c'est la vie. Seulement pour la vraie vie les œuvres sont un moyen indispensable.

Si on dit que ce qui est important pour un oiseau n'est pas d'avoir des ailes, mais de voler, et qu'alors, en conséquence, on coupe les ailes de l'oiseau, on se trompe. Il y a des gens qui font ça. Merci."

Ody Saban¹

¹ Ody Saban, fondatrice du deuxième squat "Art Cloche", rue d'Oran, *Affaire de squats*, Conférence de presse, Palais de Tokyo, septembre 2002.

A. CONTEXTE

1. Site

Le Palais de Tokyo abritait à l'origine un musée d'art moderne conçu pour l'Exposition Universelle de 1937. Il accueillit les collections du musée d'art moderne qui devaient être transférées ensuite au Centre Georges Pompidou, pour son ouverture en 1974. Les différents usages auxquels il s'adapta par la suite, surtout entre 1984 et 1995, occultèrent peu à peu ses espaces, devenant une grande caisse obscure, contre-disant les qualités intrinsèques du lieu, en particulier son éclairage naturel. Au début des années 90, est entamé un grand projet en vue d'y installer le Palais du Cinéma. Le projet est abandonné en 1998, après plusieurs mois de chantier. Alors que de lourds travaux ont été réalisés : démolitions de murs et cloisonnements, faux plafonds, revêtements décoratifs, et installations : réseaux de distribution, et évacuation, chauffage, ascenseurs et passages de conduits. C'est dans ces conditions, que le Ministère de la Culture lança le concours fin 1999 pour "l'installation d'un lieu dédié à la création contemporaine" avec, en outre, un budget très faible.

"Le budget imparti excluait un projet de réhabilitation, il s'agissait de rendre le lieu ouvrable au public dans des conditions de stabilité, sécurité et de confort minimum, tout en conservant au lieu sa liberté, faire ce qui a à faire pour le rendre performant mais en restant léger, modifiable."

L'état dans lequel se trouvait l'édifice, résultant des précédents chantiers inachevés, découvraient des espaces surprenants. L'élégante structure de 1937, en béton armé, se montrait brute, industrielle et moderne. En opposition avec l'aspect extérieur monumental, l'intérieur de l'édifice possède une magnifique qualité diaphane industrielle, les hauteurs, environ 8m, et volumétries sont surprenantes : la lumière est omniprésente, généreuse, savamment introduite par des lucarnes zénithales et de grandes ouvertures sur les façades.

"Le bâtiment existant n'est pas une friche industrielle mais une friche de musée. Cette architecture a déjà un potentiel scénographique : qualités d'éclairage dans des situations variées, verrières, baies,

^{1,2} Anne Lacaton, entretien, Palais de Tokyo, octobre 2002.

etc., un grand nombre de cimaises, des qualités de disposition, une architecture particulièrement intelligente dans son rapport à la topographie du site avec différents plein-pied." ²

2. Programme□

"installation d'un site de création contemporaine"

C'est là qu'il y a contradiction, les directeurs du lieu avaient défini le programme ainsi□ *"une plate-forme de dialogue pour la création française et internationale, un centre de ressources et d'échanges, un espace pour un débat esthétique ouvert. Le centre sera ouvert de midi à minuit pour inciter le public à entretenir une relation plus intime et plus chaleureuse avec la création contemporaine... La programmation du centre se conçoit comme un grand atelier, un projet global qui inclut toutes les formes d'expression..."*

De toute évidence ce qui se passe dans le lieu aujourd'hui, qui est finalement devenu une grande galerie d'art, n'a rien à voir avec ce qui était annoncé dans ces mots. Il y a contradiction entre le projet culturel annoncé et la réalité de l'occupation actuelle. Le projet architectural, est relégué à la production d'une façade et une esthétique, trahies par leur contenu. Devenu une galerie d'art branchée, la commande initiale concernait un lieu de travail et d'expérimentation artistique. Les qualités architectoniques des espaces industriels, en terme de volume, d'éclairage et de matière conviennent aux fonctions de fabrication. Cette esthétique aurait pris tout son sens, si l'usage l'avait justifié. Cela n'est pas sans rappeler le projet initial de Beaubourg, qui devait également être un centre d'art. Le programme, là non plus, n'a jamais été respecté, le site est finalement devenu un musée, ce qui n'enlève rien, d'ailleurs, à la qualité du projet architectural.

Dans son article Valérie Didelon présente le Projet du Palais de Tokyo comme une "reconversion tautologique". Cette critique est à entendre à un double niveau□ sur le plan programmatique, transformation, finalement, d'une galerie d'exposition en galerie d'art, et qui induirait nécessairement, absence de projet architectural. Cette critique n'a pas de sens si l'on se réfère aux dégradations qu'a connu le bâtiment et même, dans l'absolu, puisque "lorsque les usages changent, les formes se transforment".

Surface aménagée 7800m² , surface totale 20 000m²
Livraisons, ateliers, réserves, locaux techniques 2000m²
Bureaux, espaces voués à la formation 420m²
Expositions, concessions (restaurant, librairie, boutique) 5380m²

B. PROJET

- Contraintes, hypothèses, intentions

Le budget imparti, excluait une intervention de type réhabilitation. Les mots utilisés dans l'énoncé du programme évoquaient plutôt une intervention légère, "installation", "plate-forme". Il s'agissait de définir une stratégie, établir une hiérarchie d'intervention, permettant simplement de rendre le lieu ouvrable au public. Pour cela, regarder attentivement le potentiel du bâtiment, pour en tirer le meilleur parti, comme pour un paysage. Le projet propose une réponse simple et légère, prenant au pied de la lettre le terme d'"installation" évoqué dans le programme. Trois facteurs principaux d'orientation du projet sont les qualités révélées du site d'une part, la définition des directeurs d'un nouveau lieu pour l'art, une stratégie imposée par les limites budgétaires.

- Une réponse

"Considérer l'espace, comme un lieu à habiter. Le lieu doit ressembler à une place. La place Djemaa-el-Fnaa, à Marrakech, que nous avons proposée comme référence, nous semblait parfaitement imaginer cette idée d'un lieu de passages et de rencontres, de liberté et d'usage. C'est une vaste place, un sol sans démarcations, sans mobilier, sans contraintes, un espace libre. La nuit, la place est vide les voitures, les vélos, la traversent directement, au plus court. Le matin, progressivement, des danseurs, des acrobates, des conteurs, des marchands, l'investissent, s'installent en plein milieu du trafic. Ils créent des cercles de spectateurs autour d'eux, obligeant les voitures à les contourner. Chaque jour indéfiniment, la place se renouvelle et se métamorphose au gré des mouvements.

*La référence de cette place, donnée dès le concours, est restée comme une image essentielle, une idée à atteindre, portant le projet, au-delà du technique."*¹

Fabriquer une place publique: utiliser l'existant, tirer le meilleur parti des qualités physiques et esthétique du bâtiment, maintenir la grande liberté des espaces, ne pas les cloisonner, créer des perméabilités, entendre la pluie, laisser rentrer la lumière, voir la ville, multiplier les accès pour l'affranchir de son aspect de bunker, conserver les transparences vers le ciel et et la rue révélées par les effondrements, produire un contact simple avec l'extérieur, changeant, différent dans chaque espace.

- rénovation

Depuis 1937, le Palais n'a cessé d'être assigné à des fonctions diverses dont les aménagements successifs avaient peu à peu alourdi l'espace. La première étape du projet, pour Lacaton et Vassal, consistait donc à dégager les grands volumes et les baies d'éclairément existants. La deuxième étape a eu pour objet de mettre aux normes l'espace ainsi découvert. *"Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal ont réussi dans l'ensemble la mise aux normes sans altérer l'espace qu'ils avaient trouvé : ils se sont battus pour ne rien faire."* Les architectes ont pris le parti d'investir les moyens à leur disposition dans la libération d'un maximum d'espaces, plutôt que dans des finitions jugées inutiles et de l'ordre de l'ornement. Leur intervention architecturale s'est donc joué en deux actes : tirer le meilleur parti possible du **contexte** : surface, volumes, éclairément naturel, accès, dégager une **surface** la plus libre possible, de façon à permettre des appropriations diverses. Il s'agissait de créer un espace public partagé dont la mise aux normes ERP ne devait pas altérer l'espace architectonique.

Le projet répond à des nécessités urgentes et prioritaires, selon une hiérarchie rigoureuse, exigée par le budget □ assurer la stabilité structurelle, appliquer les normes de sécurité, créer les conditions

¹ Anne Lacaton, 2G n°21, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

d'accessibilité du public, refaire les installations (illuminations, câblage, chauffage et circulations verticales) et offrir un confort thermique simple, efficace, agréable. Extraction de fumée et renouvellement d'air s'effectuent suivant des systèmes naturels, au moyen d'ouvertures de ventilation situées dans les ouvrants en verres réalisés par une entreprise fabricant des serres agricoles. Leur ouverture est automatique lorsque la température interne augmente, profitant ainsi de la fraîcheur et ventilation permanente et naturelle du quartier, due à sa position vis à vis de la Seine.□A l'extérieur, interventions légères□escaliers métalliques hélicoïdaux, passerelles qui le connectent à l'avenue au-dessus du fossé, initialement prévues comme solutions à des problèmes techniques d'évacuation, elles furent surdimensionnées pour être transformées en larges accès pour le public. Légères et démontables, elles prétendent contredire la monumentalité du site, exprimant le caractère éphémère du centre d'art.

- Esthétique

"Si le partage de l'espace est minimal, et minimum, la coloration des ambiances est au contraire maximum. Le nouveau Palais de Tokyo offre donc un modèle hybride qui associe l'indétermination du hangar (défini par Joseph Abram) à la multiplication des identités spatiales"¹ On est donc bien en présence d'une architecture. L'espace conçu, donc, n'est pas si *périphérique, illimité et dispersé*, il y a bien eu création d'espaces, caractérisés par des ambiances singulières.

*"Le nouveau Palais de Tokyo aspire à devenir un site au sens où Robert Smithson l'entendait : un espace périphérique, illimité et dispersé. Passer du musée au site, tel semble donc être le sens de cette rénovation."*² A l'origine, il s'agissait pour les architectes de transformer le lieu d'exposition prestigieux en un lieu de fabrication et de diffusion pour tous. Il en découle une certaine esthétique qui se

^{1,2} Valéry Didelon, architecte enseignant à l'Ecole d'Architecture de la ville et des territoires, à Marne-la-Vallée, *L'Économie de l'architecture : à propos de la rénovation du Palais de Toky*, paru dans *Le Visiteur* n° 9, automne 2002.

définit par□ de grands espaces illimités et dispersés, un éclaircissement généreux, la visibilité de tout ce qu'en temps normal, on ne voit pas, tant en négatif (imperfections murs, sols) qu'en positif (extincteurs et boîtiers de commande électrique). L'objectif n'étant pas d'organiser un état d'entropie mais plutôt de rendre à l'édifice ses qualités architectoniques d'origine en le rendant capable de répondre aux besoins de ses usagers actuels et à venir.

Le sujet de polémique se tient pourtant bien là : *L'architecture trash du Palais de Tokyo permet à cette institution d'avoir l'air de ne pas en être une*. Le titre même de "*Site de création contemporaine*" est une couverture mensongère, puisqu'il ne correspond pas à la réalité qu'il veut cacher : un centre commercial de l'art contemporain.

- Usage

"L'essence de la pratique artistique résiderait dans l'invention de relation entre des sujets ; chaque œuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapport avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini." Nicolas Bourriaud ¹

Finalement, la gestion du lieu ne le permet pas. Les artistes sont invités pour exposer leur œuvre et non pour travailler ensemble, ni avec le lieu. Son usage n'a donc, en effet, rien à voir avec ce qui se passe dans les friches artistiques spontanées, dont il a voulu prendre l'apparence.

" Le nouveau Palais de Tokyo constitue donc un paradigme en deux temps ; d'abord celui de la définition d'un cadre minimum, puis celui de la facilitation maximum des usages." ² *A cet endroit encore, il y a désaccord entre l'expression architecturale et l'usage qui en est fait. La facilitation maximum des usages est permise par l'architecture mais contrainte par les détracteurs du lieu. Il n'y a pas de résidence, pas de prise de risque dans le choix de ce qui est diffusé et les usages autorisés de l'espace sont assez limités, on prendra pour exemple le seul mur laissé à la libre expression au moment de l'inauguration, qui signifiait justement la restriction faite à l'appropriation, pour le reste du temps et de l'espace.*

^{1,2,3} idem

"Mais ne pas convaincre est peut-être moins problématique que d'être instrumentalisé par les forces en présence[...]Comme quoi la posture un peu naïve et généreuse d'origine peut se transformer aisément en une incitation à la spéculation à la baisse." ¹

Si le sens de cette architecture a en effet été détourné ici et trahi par l'usage, rendant ridicule et déplacé son esthétique de friche, on ne peut discréditer la posture de ses architectes, soit naïve, mais certainement généreuse et optimiste, qui consiste à faire confiance à l'usager, dans sa capacité d'habiter.

"L'envers de la forme, c'est :

le refus du préalable de la forme, du style, de la signature, de l'expression, au profit du processus de formation, de la construction d'une situation, c'est aussi le refus du contrôle, au profit d'une expérience de l'indéfini et de la fluidité ; c'est le refus de l'ordre, de la permanence d'inscription dans l'espace, au profit de la fragmentation, de la potentialité, de la communication.

C'est donner la priorité au temps.

L'envers de la forme, c'est privilégier les dessous de la forme, la matière, le virtuel, le sens qui n'est plus une entité préétablie, mais renvoie à une pluralité de significations équivalente à la multiplicité des utilisateurs ou des spectateurs. " ²

² Béatrice Simonot, "L'envers de la forme", essais in « *Contextes, pavillon français* », catalogue de la participation française à la 8^{ème} Biennale internationale d'architecture de Venise, éditions HYX, Orléans 2002.

C. POSTURE

"Plus qu'une posture éthique et humble, ce qui émerge ici, c'est une conception de l'architecture qui relègue au second plan l'objet architectural tout autant que son auteur." ¹

Où la posture est éthique et humble, non celle-ci ne relègue pas au second plan l'architecture et l'architecte. L'architecture ne consiste-t-elle pas à reconnaître les qualités d'un site et fabriquer de l'espace? Lacaton et Vassal ont bien sûr fait acte d'architecture en dégagant les qualités du "déjà là" et libérant les volumes. Ils auraient pu cloisonner la surface et repeindre les murs, mais est-ce là le travail de l'architecte? On leur reproche, en somme, de ne pas avoir dépensé assez d'argent, mais que penserait-on d'un plombier qui viendrait réparer une fuite minime et qui proposerait de rajouter des kilomètres de tuyaux inutiles, agirait-il en bon artisan? L'acte architectural ne se tient pas dans la décoration.

« Révéler le contexte dans ses particularités, le rendre lisible dans ce qu'il a d'essentiel en produisant une architecture qui prend forme d'évidence ; l'économie au sens d'une recherche de l'efficacité, caractérise la pratique d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal : équilibre et performance des propositions qui témoignent des choix dictés par la nécessité, enflés dans leur formulation. Jouant d'un apparent effacement face aux conditions de la réalité du contexte, ils développent une esthétique qui vise à banaliser l'exceptionnel, rendre exceptionnel le banal. » ² procédant ainsi d'un renversement des valeurs esthétiques qui rafraîchit les esprits.

¹ Valéry Didelon, architecte enseignant à l'Ecole d'Architecture de la ville et des territoires, à Marne-la-Vallée, *L'Economie de l'architecture : à propos de la rénovation du Palais de Toky*, paru dans *Le Visiteur* n° 9, automne 2002.

² Béatrice Simonot, "L'envers de la forme", essais in « *Contextes, pavillon français* », catalogue de la participation française à la 8^{ème} Biennale internationale d'architecture de Venise, éditions HYX, Orléans 2002.

IV. TYPOLOGICAL OR TOPOLOGICAL¹

Topo [n.m. _ fam; Discours, exposé.] **laïus**

Topologie [_ sc. Géométrie de situation, qui étudie les positions indépendamment des formes et des grandeurs.

Toponymie [étude des noms de lieux (les toponymes [n.m.], de leur étymologie.)²

Cette tendance architecturale se définit essentiellement autour de deux points

Contextualisme vernaculaire et transversalité, l'architecte comme metteur en scène les usagers, la main d'œuvre, le site, le budget participent à la définition du projet.

Plan libre, le concept d'espace capable remplace celui de «cellule idéale», un espace déterminé par rapport au contexte, qui sera rendu le plus librement appropriable.

¹ Parallax, Steven Holl

² Le Robert de poche, Dictionnaires Le Robert, 1995

A. CONTEXTUALISME VERNACULAIRE¹

Ce contextualisme se définit lui-même à travers plusieurs points

Le regard porté sur le paysage, bien sûr, aussi bien naturel que bâti. Lacaton et Vassal ont étudié avec la même attention minutieuse le potentiel géographique du Palais de Tokyo, qu'ils l'avaient fait pour la Maison du Cap Ferret, traversée par les arbres. La notion de paysage est très déterminante. Leur démarche évoque le mouvement artistique «ready-made», on le retrouve transposé dans cette architecture. C'est le «déjà là» qui fait œuvre : le paysage, l'habitant, le savoir-faire. L'œuvre de Lacaton et Vassal, qualifiée de non-architecture. "En 1917, l'urinoir intitulé Fontaine, fut refusé au salon des indépendants de New-York. Pour Duchamp, le ready-made était une mise à l'épreuve du goût et des critères de jugement. A partir des années 60, beaucoup d'artistes ont commencé à utiliser ce genre d'objets «déjà tous faits», mais à des fins plus narratives ou esthétiques, au point que le terme est devenu générique on parle de l'art du ready-made, d'objets ready-made."²

Le contextualisme comprend aussi un souci d'économie (en réaction à la société de consommation): le meilleur parti est tiré de ce qui est «déjà là» en terme de savoir-faire, d'espace, ou de matériau. Au Lieu Unique, Patrick Bouchain a utilisé le savoir-faire des ouvriers maliens pour le recyclage du métal, et a utilisé le matériau des coques de bateau de pêche voués à la destruction. Au Palais de Tokyo, Lacaton et Vassal décident de tirer le meilleur parti des espaces d'exposition «déjà là» pour l'Exposition Universelle. Cet aspect économique impose également des priorités lors du chantier qui relèguent au second plan, les finitions, telles que peinture, revêtements de sol, dont on propose qu'ils n'appartiennent pas à l'œuvre architecturale. L'esthétique du «non-finito» est de surcroît revendiquée, car elle autorise l'évolutivité du projet. C'est l'usage qui fera acte de représentation. Cet aspect économique donne son nom à cette tendance qualifiée d'«architettura povera», en référence encore au mouvement artistique italien. "Cette expression

¹ expression employée pour décrire l'architecture de Lacaton et Vassal dans la revue espagnole 2G n°21, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

² Catherine Millet, *L'art contemporain*, collection Dominos, Flammarion, 1997.

désigne la volonté d'appauvrir les signes, en le réduisant à des archétypes. En réaction à la société de consommation, tel le pop art, les artistes de l'arte povera utilisent des matières naturelles non transformées (terre, charbon, pierres, végétaux) ou rudimentaires (chiffons). " ¹

Ces architectes se démarquent également par leur omniprésence sur le chantier, l'œuvre architecturale est considérée par eux comme un acte artistique transversal, partagé entre les différents acteurs, et sans cesse négocié. Patrick Bouchain a présenté son chantier comme étant le premier acte culturel du *Lieu Unique*□ Il compare également la pratique architecturale à la réalisation cinématographique, où l'architecte comme le réalisateur sont là pour diriger les acteurs et en tirer le meilleur.

Les usagers, vont donner leur définition singulière de l'«Habiter», qui pourra se présenter sous forme d'une œuvre en soi. Jean Blaise, par exemple, pour le programme du «Lieu Unique» a écrit un véritable roman. Nicolas Bourriaud, pour le Palais de Tokyo a produit un essai (malheureusement trahi par l'usage actuel).

¹ idem

B. ESPACE CAPABLE

Comment fabriquer une architecture qui permette des modes d'appropriation les plus libres possibles, comment faire pour que l'architecture laisse place à l'imagination et les singularités de ses usagers, comment faire de ses usagers des artistes, enfin comment échapper aux habitudes mentales qui pèsent sur la fabrication d'espace□ L'histoire de l'architecture est semée de références typologiques, qui uniformisent les modes d'appropriation et privent les utilisateurs de leur créativité en matière d'habiter.

Sans renier l'enseignement moderne, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal proposent une alternative à la notion de "cellule idéale", celle d'"espace capable". La cellule des modernes se définit par rapport à une fonction□

- dans une disposition traditionnelle véhiculée par l'histoire, les habitudes, les données sociologiques.
- certaines proportions qui conditionnent par la dimension.
- un traitement, une expression fortement connotés

L'"espace capable", décrit par Lacaton et Vassal, a pour ambition de ne pas contraindre l'usage. Se pose alors la question de savoir comment il se définit. Il s'agit à chaque fois de se reposer la question de ce qui fait l'essence de l'architecture. La cabane, l'abri, la hutte primitifs, constructions spontanées, sont pris comme référents.

Cet espace se définit donc par□

- son inscription harmonieuse dans le paysage, sa prise en compte du contexte topologique. L'espace fabriqué sera donc fortement marqué par ce dernier. Le vide est défini par les pleins qui l'animent.
- Mesure et proportion□ L'objectif est d'obtenir le maximum d'espace dans la limite du budget assigné, du site, etc.□
- L'éclairage et les points de vue seront bien sûr fonction du contexte.

"Plan libre" et "love context" caractérisent donc cette tendance architecturale□ faire un espace le plus grand et le plus libre possible en tirant le meilleur parti du contexte, telle est la devise des producteurs d'"espace capable".

CONCLUSION

La place des espaces abandonnés dans les villes est telle, que durant ce siècle, 90% des interventions architecturales dans les villes concerneront des structures existantes. En Europe, les friches représentent 200 000 hectares. La question du recyclage de ces sites est donc au cœur de la réflexion sur la fabrication de la ville contemporaine. Un des enjeux de ce mémoire est donc de rapprocher deux mondes □ celui des architectes et urbanistes qui pensent et programment la ville et ceux qui, on l'a vu, la vivent et la construisent au quotidien, en la recyclant □ les artistes et acteurs socio-culturels des friches artistiques. Si les premiers la pensent, ils ne concrétisent pas toujours et lorsque les projets se réalisent, la lourdeur des rouages administratifs et le coût des réhabilitations, pèsent sur les réalisations. Elles se destinent alors naturellement à une certaine élite, et deviennent souvent des enclaves isolées, ne participant pas d'une valorisation des quartiers dans lesquels elles sont implantées.

Sans remettre en cause le rôle central de l'architecte, le modèle des friches propose une conception transversale du projet □ usagers, habitants, main d'œuvre et architecte ont un apport égal à l'œuvre et le projet est le résultat d'une mise en commun de compétences singulières. "C'est la combinaison des compétences qui fait le projet puisque la compétence spécifique n'existe que dans la confrontation à l'autre."¹ Ce qui est mis en cause cependant, c'est la rigueur des modalités de commande en France, qui ont tendance à cloisonner les disciplines et empêcher ces échanges transversaux .

La nature pluridisciplinaire et ouverte sur la localité, des friches artistiques, en fait également des terrains d'expérimentation sociétale et architecturale, et élargissent le débat sur la programmation de ces sites. Si tous les sites industriels ne sont pas voués à devenir des lieux culturels de façon définitive, leur occupation par des acteurs socio-culturels contribuent à détecter leurs singularités culturelles. Le regard des artistes sur les objets qui concernent la mémoire

¹ Fabrice Lextraît, interview, août 2002.

devrait être sollicité en tant que compétence indispensable à la pensée urbaine.

La parole d'artiste doit participer de la réflexion sur la fabrication de la ville. Car si, pour des raisons conjoncturelles, on doit travailler sur une matière bâtie préexistante, la perception sensible d'un site a un rôle à jouer dans la recherche de réponses aux deux questions : quoi faire ? (programme) et comment ? (forme architecturale) - Sans tomber ni dans le travers purement fonctionnaliste d'occupation, ni dans celui de la posture patrimonialisante.

ANNEXE

RECONVERSION DE FRICHES INDUSTRIELLES EN LIEUX DE CULTURE

- F. Bordage, B. Macé, J. Chabrilat, J. Nahon, "*Les nouveaux lieux culturels*", Rapport de mission, ARSEC, Novembre 1990.
- Friches industrielles, in "Archicréé", Paris, n°289, oct-nov 1999.
- F. Lextrait, "*Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... Une nouvelle époque de l'action culturelle*", rapport ministériel, La Documentation Française, Paris, mai 2001.
- F. Raffin, "*Du nomadisme urbain au lieu culturel, ouvrage collectif, "Cultures en ville : héritages, apprentissages et métissages"*", éditions de l'Aube, 1999.
- F. Raffin, "La mise en culture des friches industrielles - Poitiers, Genève Berlin - De l'épreuve locale au développement de réseau transnationaux", Programme interministériel « Culture, Ville et Dynamiques sociales », Plan Urbain, 1998
- F. Raffin, "Discours de l'écart et légitimation de pratiques culturelles singulières□le cas de l'association États d'Urgences à Genève", Lyon, 1994.
- F. Raffin, "Le lieu culturel totalisant - Berlin - Ufa-Fabrik", in "Rue de la Folie", n°4, novembre 1999.
- F. Raffin, "Espaces en friche, culture vivante", in "Le Monde Diplomatique", octobre 2001
- "*Rénover, réhabiliter : l'avenir de l'architecture?*", in "Archicréé", Paris, n°256, oct-nov 1993.
- P. Robert, "Reconversions-Adaptations : New uses for old Buildings (usages nouveaux pour les bâtiments anciens)", Paris, Editions du Moniteur, 1989.
- L. Rouleau-Berger, "Identités, expériences et compétences dans les espaces intermédiaires", LEST, Rapport au Ministère de la Culture, Mars 1995.
- L. Rouleau-Berger, "Les mondes la petite production urbaine, LEST, Rapport au Plan Urbain", au Ministère de l'enseignement et de la recherche, Juillet 1997.
- TransEuropeHalles, coordination F. Bordage, "Les Fabriques, Lieux imprévus", Editions de l'Imprimeur, 2001.

- M. Vanhamme, P. Loubon, "Arts en friches, Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires", Paris, Editions Alternatives, 2001
- Sylvie Capocci, "Le Lieu Unique", *l'esprit du lieu*, Nantes, Editions Scala, 2001
- François Guillemeteaud, "L'Entrepôt", *L'esprit du lieu*, CAPC Musée Bordeaux, Editions Scala, 2001

VILLES ET TERRITOIRES□

- Pierre-Henry Chombard de Lauwe, *La fin des villes*, Calmann-Lévy, 1982.
- Marcel Roncayolo, *La ville et ses territoires*, ed. Gallimard, 1990
- Laurence Rouleau-Berger, *La ville intervalle*, Méridiens Klincksieck, 1991
- S. Chermayeff et Ch. Alexander, "Intimité et Vie Communautaire, vers un nouvel humanisme architectural", Collection□ Aspects de l'Urbanisme, Edition□Dunod
- Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.
- Henry-Pierre Jeudy, "La Machinerie patrimoniale", Paris, essai 10/vingt, Sens & Tonka, 2001
- "Mutations", catalogue de l'exposition, Barcelone / Bordeaux, Actar / arc en rêve, 2000
- Jacques Le Goff, "Pour l'Amour des villes", éditions Textuel, 1997.
- Julien Gracq, *La forme d'une ville*, Edition José Corti, 1985

PRATIQUES ET POLITIQUES CULTURELLES□

- M. d'Angelo, P. Vesperissi, "Politiques culturelles en Europe□ Régions et décentralisation", éditions du Conseil de l'Europe, 1992
- T. Keller, "Les verts allemands, un conservatisme alternatif", Paris, Ed. L'Harmattan, 1994.
- P. Moulinier, "Politique culturelle et décentralisation", Ed. CNFPT, 1995.
- Fabrice Raffin, "les Territoires de la culture. Pratiques culturelles et processus de production des espaces urbains", ministère de la Jeunesse et des Sports, ville de Poitiers, 2000.
- "La crise politique de la culture", in "Beaux-Arts magazine" n°215, Paris, avril 2002
- Philippe Urfalino, "L'invention de la politique culturelle", Comité d'histoire du Ministère de la Culture, La documentation Française, 1996.

ART ET ARCHITECTURE

- Paul Ardenne, "Un art contextuel", Paris, Flammarion, 2002

- Catherine Millet, "L'art contemporain", Paris, Dominos, Flammarion, 1997
- Daniel Pinson, "Architecture et Modernité", Paris, Dominos, Flammarion, 1996
- Ilka et Andreas Ruby, Dietmar Steiner, "Lacaton&Vassal", in 2G n°21, Editorial Gustavo Gili, Barcelone, 2002
- Patrick Bouchain, *Reconversion et réhabilitation des usines LU, Nantes*, in AMC n°112, 2001
- Laure Castany, entretiens, "Les mobiles de Patrick Bouchain", in "Beaux-Arts magazine" n°118, juillet 2002
- "Expériences d'espaces", in Techniques et Architecture n°461, août-sept.2002
- Jean Baudrillard, Jean Nouvel, "Les objets singuliers, architecture et philosophie", Editions de La Villette, Calmann-Lévy, 2000.
- Valéry Didelon, "L'économie de l'Architecture, à propos de la rénovation du Palais de Tokyo", in Le Visiteur n°19, 2002.
- Nicolas Bourriaud, "Esthétique relationnelle", Paris, Les Presses du réel,1998.
- Nicolas Bourriaud, Libération, 21 janvier 1999.
- Raymonde Moulin, *Les Architectes*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
- Joseph Abram, "Le pragmatisme du hangar", AMC n°103, déc.1999.
- Carles Martí Aris, *Intérieur vide*, in *Less is more*, catalogue d'exposition, Barcelone, 1996.
- J-F Chevrier et Marc Pataut, *L'intimité territoriale*, in Le Visiteur n°18, Editions de l'Imprimeur, printemps 2002.
- "Les femmes et l'Architecture, une histoire à écrire", in Archi Intérieure Créée n°291, 1999.
- Maria Beatriz de Castro, "Lina Bo Bardi, architecte de la liberté", in D'Architectures n°55, mai 1995.
- Jean Dubuffet, "Bâtons rompus", Les éditions de minuit, 1986.
- Jean-Luc d'Asciano, "Les squats d'artistes ressuscitent les friches industrielles", in Libération, Paris, nov.2002
- "Fumée d'Usines", Quaderns n°230, Actar 2001.
- Patrick Bouchain; *reconversion et réhabilitation des usines LU, Nantes*, AMC n° 104 p. 48-55, plans, coupes, photos, fév. 2000
- "Paulista Architects, second Generation of brazilian Modern Architecture, Lina Bo Bardi", in A+U n°341, 1999
- "Contextes", catalogue de la participation française à la 8^{ème} Biennale internationale d'Architecture de Venise, 2002

- Emmanuelle Catrin, Friches industrielles □ des refuges pour la création, séminaire □ Architecture et pratiques sociales □, mémoire de troisième cycle, Ecole d'Architecture de La Villette, 2000.
- Fanny Poncet, Bordeaux, Reconversion du bâtiment industriel Poste, mémoire de troisième cycle, directeur François Chaslin, Ecole d'Architecture de Lille, 2002

LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE □

- Hannah Arendt, Condition de l'homme moderne, col. Agora, Calmann-Lévy, 1994.
- Edward T. Hall, *La dimension cachée*, série essais, col. Points, édition du Seuil, 1978.
- Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 2000
- Claude-Lévy Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1968
- Marc Augé, *Les non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, librairie du XXème siècle, Seuil, 1992.

SITES INTERNET □

- www.teh.net
- www.artfactories.net
- www.mainsdoeuvres.org
- www.confort.moderne.fr
- www.lusine.net
- www.entree9.org
- www.lafriche.org
- www.yahoo.com
- lespagesjaunes.fr
- 1bis.com (plans de situation)
- site du palais de tokyo
- site du lieu unique

Le projet de film, documentaire autour des nouveaux lieux culturels en France, est élaboré en collaboration avec Claire Laurence, étudiante à l'EAPB et Aurélie Barbey, étudiante à l'EAPL V, en juillet 2002. La liste qui suit présente les lieux visités et personnes rencontrées, constituant donc le matériau d'études. Ils ne sont pas tous présentés dans le mémoire. Toutes ces expériences sont le fait d'initiatives privées.

Le parcours des sites observés a été élaboré à l'aide de Fazette Bordage, Sandrine Crisostomo et Anne Lalaire, d'après les fiches descriptives du site internet «artfactories», du rapport ministériel L'extrait et de l'ouvrage «Les Fabriques, lieux imprévus», cf bibliographie.

Préparation du film documentaire

2. Préparation de l'itinéraire:

L'itinéraire a été élaboré à l'aide d'une carte de France, du *Rapport L'extrait*, du livre «*Des fabriques, lieux imprévus*», et de fiches descriptives réalisées par «*Artfactories.net*», cf bibliographie.

Pour signifier que nous présentons un réseau de lieu qui constitue "un territoire de l'art" dispersé dans toute la France, nous avons constitué un itinéraire en forme de "tour de France", traversant un certain nombre de villes de taille moyenne et dont, pour certaines, le lieu visité, pourtant non institutionnel, est une des attractions culturelles principales de la ville, jouant ainsi le rôle qu'auraient du jouer les Maisons de la Culture.

3. Réflexion et production d'une charte pour le film

Le film tentera de décrire ce que sont ces pratiques et ces lieux à travers des images présentant les espaces et objets, du détail au général, et la voix de certains acteurs des lieux., tentant d'avoir une approche vivante d'un sujet vivant

Filmer le lieu en tant que symbole de pratiques émergentes: abords, façade, espaces, matériaux, œuvres, travail, acteurs

Si possible, interroger chaque fois un responsable du lieu, un artiste, un architecte.

4. Préparation d' interviews-type

5. Préparation pour chaque visite

Lecture de documents concernant le lieu afin d'en connaître les singularités et les acteurs, adaptation de l'interview selon les singularités du lieu visité et la personne rencontrée, adaptation de la charte du film selon le lieu

Lieux spontanés observés et personnes rencontrées

- Mains d'œuvres, Saint-Ouen☐
 - Fazette Bordage, directrice
 - Christophe Pasquet, responsable d'Usines éphémères
 - Sandrine Crisostomo, co-responsable projet "Artfactories"
 - Anne Lalaire, co-responsable projet "Artfactories"
 - Jeff Saul, VJ, vidéaste et responsable matériel vidéo.
- Projet 244, Tours☐
 - Solange Guerad, coordinatrice du lieu, emploi-jeune
 - Nicolas, Compagnie D, théâtre de rue
 - Jonathan, le Petit Monde, lieu de diffusion
- Confort Moderne, Poitiers☐
 - Sébastien Logeais, responsable du pôle-ressources
 - Fazette Bordage, co-fondatrice et ancienne directrice.
- TNT, Bordeaux☐
 - Eric Chevance, directeur
 - Catherine Contour, Artiste plasticienne
- Mix Art Myris, Toulouse☐
 - Joël Lecussan, directeur
 - Nadia, artiste-peintre
- Usine, Tournefeuille☐
 - Nicolas Puybareau, mutualisateur de moyens
- Réglisserie, Nîmes☐
 - Jean-François Berton, responsable du projet

- La Vitrine, Avignon☐
 - Josué Rauscher, directeur
- Belle de Mai, Marseille☐
 - Philippe Foulquié, directeur
 - Beatrice Simonet, secrétaire générale
 - Mathieu Poitevin, Mathieu Place, architectes
 - Fabrice Lextraite, chargé de mission et auteur du rapport (mai 2001) sur les espaces intermédiaires pour l'ancien Ministre français du Patrimoine, M. Michel Dufour.
 - Sandra, coordinatrice de Triangle France, production, résidence, exposition d'art contemporain
 - Bernard Misrashi et Madeleine Chiche, Dunes, artistes plasticiens.
- Brise-Glace, Grenoble☐

- Christophe Cardoen, artiste plasticien
- Emmanuelle, scénariste et comédienne de théâtre
- Michel Dieudonnat, architecte
- Samuel Rousseau, artiste plasticien
- Substances ☐ Lyon ☐
- Klaus Hersche, directeur
- Laure Marnas, assistante des relations avec le public
- Robin Deyo, artiste plasticienne canadienne, en résidence
- Yann Levy, peintre plasticien, en résidence.

Réalisations architecturales et personnes rencontrées ☐

- Lieu Unique, Nantes ☐
- Jean Blaise, directeur
- Patrick Bouchain, architecte
- Palais de Tokyo, Paris ☐
- Anne Lacaton, architecte

REMERCIEMENTS

Dans ce mémoire, l'analyse s'est limitée à certains lieux, qui devaient illustrer le propos: Mains d'œuvres, Projet 244, Confort Moderne, TNT, La Vitrine, Belle de Mai, Brise-Glace. Cependant, nous tenons à remercier vivement tous ceux qui nous ont permis de réaliser ce travail.

Toutes les personnes citées ci-dessus, en particulier toute l'équipe de **Mains d'œuvres** qui a soutenu le projet dans tous les sens du début à la fin, Fazette, Sandrine et Anne, Christophe, Jeff...

Jeff Saul, artiste vidéaste, référent et interlocuteur principal, en tant qu'acteur de Mains d'œuvres et connaisseur des friches, critique cinématographique, regard et monteur du film.

Fabrice Raffin, sociologue, Patrick Bouchain, Anne Lacaton, Mathieu Place, Mathieu Poitevin, Michel Dieudonnat, Fanny Poncet, architectes ... (et Lina Bo Bardi), pour le temps accordé, les enseignements, et conseils.

Tous les amis qui nous ont hébergés pendant le voyage: Jean, architecte et famille Cousin (Tours), les gens du "Zo" (Poitiers), théâtre de rue, Fanny Poncet (Bordeaux), les artistes du Château (Toulouse), comédiens, Christine et Barth de Marin, Julien, Nico et François (Montpellier), Emeric, Mathilde, et toute la famille (Avignon), Laure Sibelle (Aix-en-Provence), Rado (La Grave), Samuel Rousseau (Grenoble) et Elise (Lyon).

Janine Galiano, Henri Bresler, Patrice Alexandre, Jacques Vasseur et Bernard Paurd, artistes, poètes, architectes et enseignants de l'EAPB.

Famille et amis

Aurélie et Claire

Guillaume.

Acteurs du Lieu Mains d'Œuvres

Direction

Fazette Bordage, coresponsable de Mains d'œuvres, a fait des études de musicologie et psychologie. Elle a déjà fondé le Confort Moderne à Poitiers dans les années 80, lieu de culture dédié aux pratiques des jeunes générations et jeunes artistes, autour de deux axes prioritaires : musiques nouvelles et art contemporain. Devenu un des principaux lieux d'animation culturelle de la ville, il permettra à nombre de ses acteurs/spectateurs de se professionnaliser dans le domaine culturel.

Chargée d'étude et de mission pour le Ministère de la Culture pour la préfiguration d'un programme intitulé "les nouvelles aventures culturelles" en 1990. Les intérêts de Fazette Bordage rejoignent ceux de Christophe Pasquet et des Usines Ephémères dans les années 90. Ils s'associent donc pour monter d'autres projets, dont celui de *Mains d'Œuvres*. De 1994 à 2000, développement du réseau TransEuropeHalles, réseau européen de lieux multidisciplinaires, puis 2001/2002, coordination générale du réseau ressources "Artfactories" et co-direction de Mains d'Œuvres.

Christophe Pasquet est le créateur de l'association Usines Ephémères. L'association est née en 1987. Le propriétaire d'une usine chimique dans le 19ème arrondissement à Paris, séduit par la transformation de son lieu en espace de création, avait fait retarder la démolition. Depuis « l'association met à disposition des collectivités locales ou des propriétaires, son savoir-faire en matière de recyclage des sites en déshérence. Depuis, Christophe Pasquet a ouvert et géré la mise en place de nombreux lieux. Parmi les lieux montés par l'association, on trouve

- "la Base" dans les Hauts de Seine (1987-1990),
- "l'Hôpital Ephémère" à Paris 18^{ème} (1990-1997),
- "l'Usine de Méru" dans l'Oise (1990-1994),
- le "Quartier Ephémère" à Montréal-Canada (1994-1999),
- "Le Lien" à Fès-Tétouan-casablanca-Maroc,
- "Mains d'œuvres" à Saint-Ouen (2000-...), le "Garage" à saint-Ouen (2001-...),

- "la Caserne" à Pontoise (1999-2004), la Fromagerie à Aubervilliers (2002-...)
- ...et bientôt "les Pompes Funèbres", 104, rue d'Aubervilliers, Paris.

Jeff Saul Depuis 20 ans, Jeff Saul est réalisateur, monteur et vidéaste dans le domaine artistique.

Créateur de diverses installations

Membre de l'association «Les visualers», créateurs d'images

2000-..., en charge de l'atelier video à Mains d'œuvres

2000-... programmeur des VJ's (video jockey) au Mix Move

Organisation du festival «Jungle fever» à l'Elysee Montmartre, Hot Brass

Interviews, montage, webmaster pour le site de musique électronique «Hypertunes.com»

Réalisation d'images en direct dans des soirées (VJ')

Années 90, en charge de l'atelier video de l'Hôpital Ephémère

1990 documentaire sur les Transmusicales de Rennes

Réseaux associés

TransEuropeHalles, est créé en 1983 par Philippe Grombeer. Il relie une trentaine de lieux culturels pluridisciplinaires européens, tous installés dans des friches urbaines. Ses activités se concentrent autour d'échanges culturels, d'organisation de stages de formation de «Responsable culturel européen», de coproduction de festivals, expositions, conférences et de la participation active à des colloques, séminaires, etc.

Site www.teh.net

Artfactories est né dans le cadre du réseau TransEuropehalles. Le site internet "artfactories" est un pôle de ressources international pour les lieux de culture pluridisciplinaires, nés d'initiatives citoyennes et artistiques et dédiés à la jeune création et aux nouvelles pratiques artistiques, culturelles et sociales. Ses services sont les suivants

- une base de données évolutive concernant les lieux
- des outils pratiques pour aider à leur mise en œuvre et développement
- une base documentaire

- des données plus qualitatives sur les activités et projets qu'ils portent et leur environnement
- des brèves d'information

" Le site internet Artfactories présente une communauté de lieux de culture et leurs activités développées au niveau local ainsi que les enjeux dont ils sont porteurs sur leur environnement direct (public, accompagnement des artistes et des pratiques culturelles, relations de quartier, ateliers pédagogiques avec les écoles autour des nouvelles technologies, etc.). Ces lieux sont identifiés et répertoriés au regard des activités qu'ils proposent, de leur histoire, de leur identité et de leur politique. " ¹

Aujourd'hui, le site est développé par Anne lalaire et Sandrine Crisostomo.

Site www.artfactories.net

Usines éphémères L'association « Usines éphémères », fondée par Christophe Pasquet, développe des expériences de ce type, depuis les années 80. Son activité consiste à accompagner des projets de jeune création par la mise à disposition de bâtiments désaffectés, couplée d'une aide à la production. L'association est née en 1987. « L'association met à disposition des collectivités locales ou des propriétaires, son savoir-faire en matière de recyclage des sites en déshérence. » ²

Usines éphémères développe ses actions au croisement de plusieurs intérêts celui des collectivités locales ou des propriétaires qui ne savent que faire de leurs sites en friche, et qui trouvent là le moyen d'entretenir ces bâtiments dans l'attente d'une nouvelle affectation, celui des mêmes collectivités locales, qui se satisfont de transformer un vide à valeur négative en un espace à valeur positive. En effet, ces lieux ressuscités par les artistes, « génèrent de l'espoir dans leur renaissance ». Habités par les idées, « ils jouent un rôle catalyseur en mariant des publics différents », les jeunes du quartier pour qui, souvent, le site est emblématique de leur environnement, et les publics avertis.

« Usines Ephémères crée des lieux de "vie dans la ville", indépendants mais attentifs aux problèmes de société. Les projets

¹ Feuille de présentation du site

² Plaquette de présentation de l'association « Usines Ephémères », juillet 2002

artistiques de l'association riment souvent avec lutte contre l'exclusion et prennent en compte les besoins de la jeunesse.¹

Autre(s)pARTs, constitué plus récemment, participe d'une dynamique de réflexion sur la place de la culture dans notre société.

¹ idem