

EMMANUEL LARROUTUROU

Mémoire de Master 1

Valorisation des patrimoines et politiques culturelles territoriales

**UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
U.F.R LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES**

**Les « Nouveaux Territoires de l'Art » : nouvelles frontières
culturelles ?
(Une approche sous l'angle des squats artistiques)**

Direction : Mme Evelyne TOUSSAINT

Septembre 2005

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Evelyne Toussaint pour son aide et ses conseils lors de l'élaboration de ce mémoire.

Je veux également remercier tous mes amis qui m'ont soutenu et notamment Mathieu, Jeff, Clément, Alex, Thierry, Fred, Célia, Isa, Olivia et Mathy.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et tout particulièrement ma mère pour son affection et sa patience.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES.....	5
INTRODUCTION.....	7
PREMIÈRE PARTIE.....	
<i>GENÈSE D'UNE UTOPIE : LES SQUATS ARTISTIQUES.....</i>	18
I) Les origines du phénomène en France.....	18
1 - La portée des théories « psychogéographiques » et l' « urbanisme unitaire ».....	19
2 - Le CAES et Art Cloche.....	23
3 - Parole d'artiste.....	26
4 - L'évolution des pratiques théâtrales.....	27
II) Vers une reconnaissance du mouvement des « squartistes » au milieu des années 90.....	29
1 - Aperçu des acteurs.....	29
2 - Les évènements.....	31
3 - Les textes fondateurs.....	33
III) Bilan des réflexions autour de l'artiste et du milieu de création actuel.....	36
1 - L'artiste multitype.....	36
2 - Le collectif et les créations.....	37
3 - l'expérimentation.....	42
DEUXIÈME PARTIE.....	
<i>SQUATS ARTISTIQUES ET</i>	
<i>« NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ART » : ENJEUX D'UNE GESTION</i>	
<i>POLITIQUEMENT CORRECTE D'UN LIEU « ALTERNATIF ».....</i>	46
I) Etat des mesures institutionnelles.....	47
1 - Le rapport L'extrait.....	47
2 - Les mesures ministérielles.....	48
3 - Les groupes de réflexion.....	50
4 - Le Rapport Padilla.....	51
II) Les enjeux pour les institutions.....	53
1 - Un enjeu politique et électoraliste.....	53
2 - Un enjeu économique.....	56
III) Un enjeu culturel.....	59
1 - Les squats artistiques et les friches : laboratoires démocratiques expérimentaux ou engagements citoyens ?.....	59
2 - Vers une démocratisation de l'art ?.....	64
3 - Lien social.....	66

TROISIÈME PARTIE.....	
L'ACTUALITÉ DES.....	
« NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ART ».....	69
I) Les préconisations du ministère : vers une sélection ?.....	70
1 - Le concept d' « espaces – projets artistiques ».....	70
2 - Quête de sens et visions alternatives.....	74
3 - Les laboratoires de décentralisation culturelle.....	75
II) Les risques liés à l'accompagnement	79
1 - Le risque d'instrumentalisation.....	79
2 - Lourdeurs administratives et corporatistes : fossilisation des énergies.....	82
3 - Le risque de normalisation et d'uniformisation.....	85
III) Les risques d'enlisement des friches.....	88
1 - Une utopie incompatible avec la notion de service public ?.....	88
2 - L'usure de la précarité.....	90
3 - Intégration, récupération, digestion ?.....	92
CONCLUSION.....	101
BIBLIOGRAPHIE.....	107

INTRODUCTION

De nos jours une multitude de lieux au passé industriel, marchand ou militaire sont laissés vacants dans un urbanisme toujours en mouvement, laissant des traces et des cicatrices dans les mémoires et dans les paysages urbains. La désaffectation de ces lieux, qui ont une valeur patrimoniale évidente, s'est accentuée dans les années 1970 avec la crise du capitalisme mondial post industriel, où de nombreuses usines ont fermé leurs portes pour des raisons aussi diverses que des mises aux normes de sécurité trop coûteuses, d'abandon de secteurs d'activités devenus obsolètes ou de simple délocalisation.

Au XXème siècle les friches « représentaient en Europe 200 000 hectares »¹, en France c'est 20 000 hectares de friches qui ont été recensés². L'existence d'architectures chargées d'un passé urbain et les moindres coûts qu'engendre une réhabilitation par rapport à une reconstruction amène au constat que le début du XXIème siècle s'annonce comme une période de reconversion du patrimoine bâti du XXème siècle. Selon l'American Institute of Architect, 90% des aménagements architecturaux en zone urbaine interviendront sur des bâtiments existants³.

Très tôt, ces lieux à l'abandon vont intéresser des créateurs cherchant à développer de nouvelles formes artistiques. En effet, durant les années 70, l'Europe sort d'une période contestataire et des groupes d'action culturelle éprouvent la nécessité de se démarquer des modèles culturels traditionnels que l'on regroupe, à l'époque, sous le vocable de « culture bourgeoise ». Amsterdam, Bruxelles et Berlin sont des villes emblématiques de l'impulsion

¹ VANHAMME Marie et LOUBON Patrice. *Art en friches, usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*. Paris : Editions Alternatives, 2001. p. 7.

² *Ibid.* p. 7.

³ BEDARIDA Catherine. Les ruines urbaines renaissent de la création artistique. *Le Monde*, 16 octobre 1996.

d'acteurs culturels «non professionnels» qui participent à l'ouverture de nouveaux lieux dit «alternatifs». Ils contribuent ainsi à la création d'un nouveau rapport à la démarche artistique, plus proche du public. D'un point de vue sociologique, pour Fabrice Raffin⁴: «de petits groupes d'individus se mobilisent autour d'associations dont les statuts relèvent du secteur culturel. Ils ont autour de 20 ans, sont encore étudiants, exercent déjà une activité professionnelle ou n'ont pas de projets précis pour leur avenir. Leurs centres d'intérêts culturels sont multiples. La majorité partage une passion pour des styles musicaux innovants dérivés du rock, beaucoup sont attirés par les arts plastiques alors que d'autres manifestent leur préférence pour les arts de la scène. Parmi eux se trouvent des créateurs mais la plupart sont de simples spectateurs. Porteur de cette diversité, leur regroupement en association ne coïncide pas avec un projet artistique précis. Il se constitue plutôt par défaut, sur la base d'un «manque partagé». Il s'agit d'abord pour eux de se donner les moyens d'accéder aux productions esthétiques qu'aucun acteur culturel local n'est selon eux en mesure de leur offrir aux conditions qu'ils souhaitent.»⁵

En France le phénomène sera plus tardif. C'est au début des années 80 qu'apparaîtront des lieux précurseurs sur l'hexagone. Depuis une vingtaine d'années en France, ces friches⁶ sont devenues des espaces porteurs de réels enjeux que nous essaierons d'analyser. Les artistes, et autres acteurs culturels impliqués, ont saisi l'opportunité d'y constituer des îlots artistiques et culturels se démarquant du modèle institutionnel. «Les artistes recherchent ces bâtisses désaffectées pour des raisons pratiques, économiques (trouver des mètres carrés peu chers) ou subjectives, investir des lieux à la hauteur de leur imaginaire.»⁷ Ces lieux vacants apparaissent donc comme des «espaces du possible» pour une nouvelle génération d'artistes et d'acteurs culturels qui ne trouvent pas dans les modèles institutionnels de la gestion de l'art la possibilité de création de formes artistiques innovantes et/ou actuelles, ainsi que de diffusion de leur travail.

Ces lieux sont connus sous la forme de «squats⁸ artistiques» réunissant des ateliers d'artistes, organisant des expositions ainsi que d'autres manifestations. On trouve aussi des espaces dédiés principalement à l'art vivant et aux musiques actuelles. Leur particularité principale est qu'ils regroupent une diversité de manifestations aux contours indéterminés, se réclament de

⁴ Sociologue ayant étudié les lieux : le Confort Moderne à Poitiers, l'Usine à Genève et la Ufa-Fabrik à Berlin. .

⁵ RAFFIN Fabrice. Du nomadisme urbain aux territoires culturels. In Métral Jean. *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Editions de l'Aube, 2000. 253 p.

⁶ Il s'agit de l'une des appellations les plus courantes que l'on donne à ces lieux dans le rapport de Fabrice Lextrait. Elle est parfois suivie des qualificatifs : «culturelle» ou «artistique».

⁷ VANHAMME Marie et LOUBON Patrice. *Op. cit.* p. 7.

⁸ Voici la définition du mot «squat» que l'on trouve dans l'ouvrage de Emmanuel DE WARESQUIEL. *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au vingtième siècle*. France : Editions Larrousse/Sejer, 2004. p. 858. «Terme d'origine anglo-saxonne, signifie s'accroupir, se tapir, être assis près du sol, se recroqueviller, se terrer. Par extension, «squatter» a signifié «trouver un refuge, par occupation illégale d'un bâtiment inhabité».

l'interdisciplinarité et proposent un autre rapport à la création, en élaborant notamment des nouveaux « protocoles relationnels » changeant la réception de l'œuvre par le public. Nous y reviendrons. Leur rapport à la création se veut décroisé, sans présupposés, sans ségrégation artistique ni esthétique. Toutes les pratiques artistiques s'y croisent plus ou moins. Pour Céline Leroux, dans ces lieux « l'idée de « population » se substitue à celle de « public », qui n'est plus considéré comme un consommateur culturel. »⁹

Selon Fabrice Lextraït¹⁰ « Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures. »¹¹ On peut tout de même considérer des tendances au sein de ces « aventures », il peut s'agir d' « alternatives » à des lieux de diffusion chorégraphiques institutionnels, tels que les scènes nationales ou les scènes conventionnées. Ils peuvent aussi prendre la forme d'ateliers d'artistes plus ou moins ouverts au public, destinés dans un premier temps à pallier la pénurie de lieux de création pour les plasticiens et devenir ainsi des espaces de diffusion de leur travail. C'est en général l' « équipe »¹² qui occupe les lieux qui va donner son identité au projet par ses aspirations artistiques, sa volonté politique, ainsi que la singularité de son mode d'organisation.

Les « équipes » à l'origine du projet peuvent être dans l'illégalité, il s'agit alors d'une forme particulière, celle du squat d'artistes. Elle fait intervenir le symbole d'un contre modèle radical et un aspect militant très fort. C'est sur cette forme que nous baserons notre étude. En effet, l'aspect revendicatif de ces manifestations interpelle les pouvoirs publics sur leur capacité à prendre en compte les mutations culturelles de la société. Cependant, les problématiques du sens d'une telle entreprise apparaissent différentes, car dépendantes de logiques distinctes, selon que l'on soit un acteur institutionnel menant une politique territoriale, dans un cadre de mission de service public, ou un collectif d'artistes dans l'urgence de trouver un lieu de création et/ou de diffusion.

⁹ LEROUX Céline. *Pluridisciplinarité et Transdisciplinarité. Du décroisement des arts à l'émergence de nouvelles formes artistiques ?* Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet culturel. Arsec/ Université Lyon 2 : septembre 2002. p. 35. Disponible sur Internet : <http://socio.univ-lyon2.fr/IMG/pdf/doc-461.pdf>

¹⁰ Administrateur de la friche Belle-de-Mai à Marseille, auteur du rapport qui a permis les prémices de l'élaboration d'une politique d'accompagnement des friches culturelles.

¹¹ LEXTRAÏT Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Dufour secrétaire d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Deuxième Volume. p. 7.

¹² Il y a plusieurs termes récurrents dans le rapport Lextraït afin de nommer les personnes s'occupant d'une friche : « équipe » exprime une notion de but commun à différentes individualités, « collectif », qui lui sera parfois préféré, indique plus une particularité du groupe, effaçant l'individualité. « Association » laisse apparaître aussi le but commun ainsi que la représentation légale loi 1901.

Ces « équipes » ou « collectifs » interrogent ainsi le rôle de l'Etat en tant que garant de la diversité culturelle sur le territoire. Pour Fabrice Lextraït : « Lorsque l'influence de l'État est en cause (positivement), il s'agit soit d'engagement personnel d'agents qui ont tenté d'investir le Ministère de la Culture dans l'une ou l'autre des expériences, soit d'une association de l'Etat dans le cadre du développement du projet. En effet, les initiateurs de ces expériences ont tous une approche du rôle que l'Etat devrait jouer dans leurs aventures. Ce rôle n'est plus représenté comme celui d'un pouvoir central puissant possédant un savoir transférable sur un territoire, mais plutôt comme celui d'un contre-pouvoir régulateur, soutenant, appuyant le développement engendré par un territoire et porté par des acteurs locaux. »¹³

Il précise aussi que « des acteurs locaux ont mis en place des actions, sans attendre une quelconque validation nationale. Que les initiatives en reviennent à des artistes, à des opérateurs ou à des collectivités locales, l'observation du réel nous apprend qu'elles sont nées d'un contexte local sans que l'Etat ait joué un rôle central. »¹⁴

Au milieu des années 90, on assiste à une accélération du processus de prise en compte par le ministère de la Culture de ces espaces investis, certainement grâce à la médiatisation croissante du phénomène et au caractère précurseur et exemplaire de certaines municipalités dans le domaine¹⁵.

Pour l'institution, la difficulté de trouver des traits communs à ces manifestations hétéroclites se fait sentir la plupart du temps au niveau de l'intitulé. En effet on parle, dans le rapport de Fabrice Lextraït, de lieux « intermédiaires, interstitiels, possibles, improbables, alternatifs, ouverts »¹⁶. D'autres approches insistent d'avantage sur l'aspect d'une réhabilitation d'un patrimoine industriel, délaissant le mot-concept de « friche », pour des notions plus proches de la préservation que de l'abandon¹⁷. En ce qui concerne notre problématique, qui consiste à analyser la prise en compte par l'Etat de ce phénomène, on note que depuis 2002, le ministère de la Culture s'est arrêté sur le vocable de « Nouveaux Territoires de l'Art » afin de signifier ces espaces de culture.

Ces différentes appellations prouvent que dans leurs multitudes ces lieux ont plus de divergences que de similitudes. De toute évidence, on ne peut mettre qu'avec difficulté sous

¹³LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième volume. p. 7.

¹⁴ *Ibid.* p. 5.

¹⁵ La friche la Belle-de-Mai à Marseille est l'exemple le plus représentatif.

¹⁶ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 5.

¹⁷ Voir à ce sujet : BORDAGE Fazette et LALAIRE Anne. *Les enjeux en Europe de la reconversion du patrimoine industriel en lieux de culture*. Rapport séance de travail. Saint-Ouen à la friche Mains d'œuvres, 27 mai 2000. SP. Disponible sur Internet : http://www.artfactories.net/article.php?id_article=70

la même appellation une friche autogérée et squattée par un collectif d'artistes et une friche diligentée par les institutions d'une collectivité territoriale. Les fondements des deux initiatives sont trop différents. Il est à ce propos intéressant d'étudier si le contexte de création possède un poids dans les choix artistiques de la structure.

En effet, le terme « squat » met en avant la prise de possession d'un lieu sans accord avec le propriétaire, légalement, il s'agit d'une atteinte au droit de propriété. La friche quant à elle nous renvoie vers le sens sémantique initial de la culture, le sens agricole. Il est intéressant de se poser les questions : qui appelle ? Comment ? Et pourquoi ? Cet aspect sémantique de la question amène à s'interroger sur la définition de la culture, y a t'il une Culture universelle globalisante composée de cultures « phagocytées » par « l'Etat culturel »¹⁸ ou bien y a t'il des cultures formant chacune un espace clos et essayant de survivre malgré les autres¹⁹ ? Et à quel niveau se situerait ce rapport de force ? Un langage institutionnel cherche à accueillir sous le giron de l'Etat central ces manifestations, qu'il tente depuis plusieurs années d'uniformiser au niveau de leur appréhension administrative, tout en se défendant de le faire artistiquement et politiquement. Les différences des politiques culturelles, selon les régions et les individus en charge de les administrer, ouvrent un panel assez large de la conception hétéroclite de la dite Culture. Nous nous attacherons pour notre étude à analyser les mécanismes d'une d'action culturelle, c'est-à-dire « une volonté des autorités publiques d'agir sur une production symbolique pour influencer les références de la société. »²⁰

Du rejet pur à l'intégration par voie de subvention, ou de la volonté politique d'une municipalité ou d'une collectivité territoriale d'avoir sa friche, le comportement de l'Etat semble être loin de l'uniformisation au sujet de ces lieux. Il en va de même pour les « associations », « équipes » ou « collectifs » qui ont à mener différents combats sur le plan institutionnel, ainsi que sur le terrain. Ils doivent en effet fonder une légitimité avec la population, pour justifier la conception d'un art actuel en relation avec les notions de lien social et d'anti élitisme.

La diversité de ces actions culturelles et la prépondérance d'« associations » côtoyant amateurisme et professionnalisme, montre que le système institutionnel n'a pas le monopole de l'action culturelle. Comme le dit Patrice Duran « certes le gouvernement gouverne, mais l'action publique ne se réduit plus à l'action des seuls « gouvernements », dont l'étude ne permet pas d'embrasser toute

¹⁸ FUMAROLI Marc. *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris : Editions De Fallois, 1992. 410 p.

¹⁹ Voir à ce propos CUCHE Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : éditions La découverte, 2001. 122 pages.

²⁰ ALCAUD David. Culture. In Alcaud David (dir.). *Manuel de culture générale*, France : Hachette supérieur, 2001. p. 77.

la complexité d'une activité qui transcende les barrières du privé et du public, traverse les nomenclatures politico-administratives et mêle différents niveaux d'intervention tant infra que supra-nationaux. »²¹.

Dans le contexte d'une perte de pouvoir de l'Etat central, datant des années 70, les institutions du ministère de la Culture ont de plus en plus de mal à s'imposer comme un centre d'impulsion unique. Au niveau culturel, à travers l'évolution des propositions artistiques contemporaines, on arrive, à partir d'une idée de démocratisation de l'art - jugée condescendante de nos jours - à une mutation prenant en compte l'individu. Le public est reconsidéré dans un rôle actif, quitte à briser les cadres codifiés traditionnels contenant l'œuvre artistique. Beaucoup d'artistes s'orientent ainsi vers une approche «interactionniste» de la culture. Ils participent ainsi à l'élaboration d'un concept de « démocratie culturelle » où le citoyen aurait les moyens de participer à la construction de ces représentations culturelles. Il est intéressant de se demander quelles sont les finalités d'un tel changement, et quelles stratégies politiques elles impliquent de la part des institutions.

Cependant, il convient, avant de mettre en comparaison les diverses notions, concepts et enjeux dégagés par l'acculturation institutionnelle de ces « projets alternatifs », de récapituler brièvement le contexte de politique culturelle dans lequel la fin du XXème siècle est baigné.

En France le mouvement qui a mis en marche le processus des politiques culturelles remonte à 1959 avec la figure d'André Malraux, qui met fin à la gestion des acquisitions par le secrétariat des Beaux Arts, en tutelle de l'éducation nationale, pour diriger un véritable ministère de la Culture. Sous le concept d'une *démocratisation de l'art*, l'Etat veut faire accéder le maximum de personnes à la connaissance en assurant « la plus vaste audience à son patrimoine culturel »²².

L'autre but de la mission de Malraux est de promouvoir la création contemporaine. Un service à la création est fondé en 1962, suivi de la nomination de vingt-deux conseillers régionaux à la création artistique en 1965, et la constitution d'un centre national d'art contemporain en 1967.

De 1971 à 1973, Jacques Duhamel prend en charge le ministère, menant une politique à la fois interdisciplinaire et interministérielle, visant à insérer la culture au sein de la société. Il met en place des procédures contractuelles entre l'Etat et les institutions culturelles

²¹ DURAN Patrice. *Penser l'action publique*. Toulouse : LGDJ, collection droit et société, avril 1999. 212 p.

²² Décret portant sur l'organisation du ministère, rédigé par André Malraux en 1959.

Un Fonds d'intervention culturel (FIC) permettant de financer des opérations innovantes en partenariat avec d'autres ministères est créé. Dans le domaine des arts plastiques, le système du 1% est étendu à tous les bâtiments publics (1% du coût de construction d'un édifice public doit être consacré à la création d'une œuvre d'art qui y sera obligatoirement insérée).

Durant la période suivante, de 1973 à 1980, six ministres se succèdent, leurs interventions se situent seulement dans des réformes administratives.

Le ministère Léotard de 1986 à 1989 reste aussi dans la continuité sans réel changement. Il faut attendre l'accession de Jack Lang pour voir une accélération de la modernisation du ministère de la culture, s'ouvrant à la société contemporaine : augmentation du budget, élargissement de son champ d'action à de nouvelles formes d'art, insertion dans le monde économique et développement de l'audiovisuel.

Le budget du ministère est doublé en 1982 puis progressivement mis à niveau, passant de 2,6 milliards de francs en 1981 à 13,8 milliards en 1993. Cette croissance budgétaire touche tous les domaines : monuments historiques, recherche, décentralisation théâtrale, archéologie, musées (création de vingt-deux fonds régionaux d'acquisitions pour les musées), arts plastiques (création de vingt-deux fonds régionaux d'art contemporain).

La déconcentration s'accélère avec l'achèvement du réseau des directions régionales des affaires culturelles. Une politique de contrats et de conventions Etat-collectivités territoriales est relancée au rythme d'une centaine chaque année entraînant une modernisation des équipements sur le territoire français. Plusieurs grandes institutions de formation sont créées ou rénovées : École nationale du Patrimoine, Institut des hautes études cinématographiques, les deux Conservatoires nationaux supérieurs de musique à Paris et à Lyon, l'École du Louvre, etc... En douze ans, plus de 8 000 postes sont créés dans le domaine culturel.

L'éducation artistique en milieu scolaire se modernise, de nouvelles disciplines sont enseignées comme le théâtre, le cinéma, ou l'histoire de l'art.

Le ministère prend en compte des formes d'art dits mineurs tel que la chanson, le jazz ou la bande dessinée. Il tente aussi des rapprochements culture-économie originaux et favorise le mécénat grâce à des incitations fiscales. Cette époque est aussi marquée par des mutations

dans le paysage audiovisuel, notamment avec la multiplication des chaînes et la privatisation d'une partie du secteur public, sans oublier l'ouverture des ondes radiophoniques.

Cette période correspond aussi à un essor de l'action culturelle, notamment avec une multiplication des musées, une modernisation de la formation, le développement de l'apprentissage artistique en milieu scolaire, l'ouverture sur l'étranger et le rapprochement avec les « industries culturelles ».

Nous voyons que L'Etat central a progressivement occupé une place de plus en plus importante au sein de l'action culturelle. Dans ce contexte, la volonté d'implication de l'Etat va l'amener naturellement à prendre en compte le phénomène des friches. Cependant, il n'en est pas l'instigateur car les démarches politiques les plus innovantes en la matière, se situent souvent au niveau local, par les municipalités.

Dans un contexte de décentralisation, va apparaître une hétérogénéité des politiques culturelles locales. Les friches culturelles vont être directement concernées par ce mouvement, car ces espaces laissés vacants sont devenus porteurs de réels enjeux au niveau des possibilités de reconversions qu'ils offrent, notamment sur le plan d'une redynamisation urbaine et d'une préservation patrimoniale. En effet, les anciennes structures architecturales à l'abandon, situées à l'extérieur des villes, ont été englobées dans de nouveaux contextes spatiaux à cause de l'extension des centres urbains.

La décentralisation va permettre le renforcement de la présence des collectivités locales dans le champ culturel et orienter ce dernier vers une forme de coproduction entre l'Etat et les acteurs locaux. Comme l'écrit Quentin Dulieu²³ : « l'entrée des acteurs associatifs et des collectivités locales dans le débat est à noter car les décisions sont plus proches du terrain grâce aux phénomènes de décentralisation et de déconcentration. (...) Les institutions locales vont apparaître comme un univers de luttes générées par des clivages multiples et entrecroisés. »²⁴

Initiatives privées de la société civile et appareils institutionnels se côtoient, s'interpénètrent, s'opposent parfois à travers le phénomène des friches et sa multitude de réseaux. Il est difficile

²³ Etudiant ayant observé le cas de la friche de Saint-Jean d'Angely à Nice dans le cadre d'un mémoire de Maîtrise en Sciences Politiques en 2003.

²⁴ DULIEU Quentin. *Les acteurs politiques et associatifs dans la reconversion de friches en espace culturel. Jeux et enjeux autour du site de Saint-Jean d'Angely à Nice*. Mémoire de Maîtrise en Science Politique. Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté de droit et de Sciences Politiques, Economiques et de Gestions, 2003. p. 14.

de mesurer la portée d'une politique publique et lorsqu'elle touche au domaine de la culture cela devient encore plus délicat, cependant, comme nous l'avons vu, depuis quelques années, l'Etat central va essayer d'évaluer et d'accompagner certaines de ces manifestations. Il est intéressant de découvrir quels sont les enjeux d'un accompagnement de ces lieux par l'institution ainsi que les décalages existants entre la prise en compte politique et les « réalités du terrain ». Nous essaierons de délimiter les frontières qui se dessinent sous le vocable des « Nouveaux Territoires de l'Art », et de voir quels périmètres culturels englobent ces nouveaux territoires.

Afin de mener notre réflexion, nous nous placerons sous l'éclairage de la manifestation la plus radicale et revendicative du phénomène des friches, c'est-à-dire le squat d'artistes.

Nous nous baserons sur des textes et des paroles d'hommes politiques, d'artistes ou d'équipes culturelles, ainsi que sur des réflexions analytiques d'universitaires et d'autres écrits théoriques.

Afin d'avoir une vision globale et claire des enjeux multiples et des perspectives inhérentes à ce processus de reconnaissance de la part des institutions centrales ainsi que de la pertinence de leur politique culturelle sur « Les Nouveaux Territoires de l'Art », nous pratiquerons un décloisonnement des réflexions par une interdisciplinarité des sources de nos recherches, en comparant, en croisant ou en mettant en opposition les décalages entre les différents acteurs d'une action culturelle actuelle qui, comme le dit Philippe Foulquié²⁵, « veut résoudre à la fois les questions sociales du développement culturel et les questions artistiques du partenariat des Publics. »²⁶

Le parti pris de nous placer sous l'angle des friches de type « squats d'artistes » nous permet d'accentuer d'avantage les contradictions présentes entre une volonté du ministère de la Culture d'accompagner ces lieux « sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label »²⁷ et l'analyse plus distanciée d'artistes, de théoriciens et d'universitaires. Il rend aussi meilleure la visibilité d'une éventuelle carence dans l'appréhension du phénomène des friches dans son ensemble de la part du ministère, ce que Philippe Lextrait appelle « la difficile dialectique entre le principe d'égalité républicaine

²⁵ Directeur du théâtre Massalia de marionnettes directeur de la friche la Belle de Mai.

²⁶ FOULQUIE Philippe. *Controverse d'avignon. La troisième époque de la décentralisation culturelle*. 1998. SP. Disponible sur Internet à l'adresse : www.artfactories.net

²⁷ DUFFOUR Michel. Lettre à Fabrice Lextrait. In Lextrait Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Duffour secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Deuxième Volume. p. 4.

et l'indispensable adaptation aux contextes réels.»²⁸ Plutôt que d'établir des fondements communs entre la multitude de friches que regroupent les « Nouveaux Territoire de l'Art » nous nous intéresserons à leurs décalages et à leurs différences.

Pour ce faire, nous emploierons le terme de « squats artistiques » pour signifier les manifestations de type autogérées et libertaires, pour qui l'action de « squatter » est une démarche politique individuelle délibérée dans la prise du lieu. Les artistes à l'initiative du squat aspirant à un mode de vie « alternatif » et « communautaire » qui fait partie intégrante de leur démarche artistique. Nous utiliserons le terme plus vague de « friche » pour évoquer l'ensemble des lieux créés hors de l'initiative de l'état que Fabrice Lextraît a analysé dans son rapport. Le terme de « friche institutionnelle » désignera quant à lui des espaces délibérément mis à disposition d'équipes artistiques ou de régie municipale par les autorités locales.

Nous tenterons dans une première partie, de comprendre la naissance du phénomène des squats artistiques en France d'un point de vue théorique puis nous observerons des exemples concrets. Nous verrons ensuite la prise en compte médiatique du phénomène au milieu des années 90, puis nous apporterons un éclairage général sur le statut de l'artiste actuel.

Les différentes phases du processus de prise en compte politique des friches seront ensuite étudiées, dans une seconde partie, à travers différentes mesures, nous comprendrons ainsi mieux les multiples enjeux de cette politique établie par le ministère de la culture, que nous illustrerons par des exemples.

Nous verrons dans une ultime partie les préconisations du ministère envers l'accompagnement des « Nouveaux Territoires de l'Art » et les risques liés à cet accompagnement ainsi que les risques d'enlisements des friches et des squats d'artistes dans leur ensemble.

²⁸ LEXTRAÎT Fabrice. *op. cit.* Deuxième Volume. p. 7.

PREMIÈRE PARTIE

GENÈSE D'UNE UTOPIE : LES SQUATS ARTISTIQUES

I) Les origines du phénomène en France

Les évènements de mai 1968, sont les effets « spectaculaires » visibles d'une pensée critique radicale de la société de consommation qui se structure dans divers mouvements, tendant à renouer avec une interaction de l'être humain envers son univers sensible : le réel. Pour les situationnistes, ce projet révolutionnaire est accessible par le biais d'une construction de situations, visant à échapper aux moyens d'oppression mis en place par le système capitaliste, notamment grâce à l'urbanisme. Il s'agirait « d'inventer des jeux, des attitudes et même des sentiments permettant cette réalisation »²⁹.

Le situationnisme entend dénoncer, afin de les détruire, les moyens d'aliénations et de contrôles qu'exerce une société de l'image, qui, considérée dans son essence même, n'est qu'une manifestation illusoire de la réalité. La critique situationniste trouve, dans la négation de la « société spectaculaire »³⁰, la praxis d'une théorie révolutionnaire globale : « La dissolution des idées anciennes va de pair avec la dissolution des anciennes conditions d'existence »³¹. L'une des mises en pratique de la théorie prend forme à travers un nouveau rapport à la ville, dans le but d'anéantir les frontières de l'art et de la vie, afin d'atteindre un utopique dépassement de l'art³².

1 - La portée des théories « psychogéographiques » et l' « urbanisme unitaire »

Afin d'éclairer le phénomène des squats d'artistes en France, d'un point de vue théorique, nous nous intéresserons aux mouvements artistiques questionnant la réappropriation de l'espace urbain par l'individu de manière subversive et révolutionnaire.

²⁹ VALABREGUE Frédéric. Internationale Situationniste. Organisation révolutionnaire internationale (1957-1972). In De Waresquiel Emmanuel. *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au vingtième siècle*, France : Editions Larrousse/Sejer, 2004. p. 435.

³⁰ DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : éditions Gallimard, 1992. 208 pages.

³¹ Tract de L'Internationale situationniste lors de l'assemblée générale de l'association internationale des critiques d'art du 14 avril 1958 à Bruxelles.

³² Pour plus de précisions sur le sujet : GENTY Thomas, *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Mémoire de maîtrise d'Esthétique. Université de Paris I, Septembre 1998. SP. [Document html]. [Page Web visitée le 11/01/03]. Disponible sur Internet : <http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/218>

En 1953 est fondé le M.I.B.I.³³ auquel adhèrent Asger Jorn et Constant. Ce mouvement se préoccupe d'un urbanisme pouvant générer la liberté de l'individu. Cet urbanisme aurait pour qualificatif « unitaire ». En 1954, un rapprochement s'établit entre l'Internationale lettriste et le M.I.B.I. L'urbanisme unitaire est alors défini comme une : « théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement. »³⁴

C'est à partir de 1956 que le processus d'unification de ces mouvements avant-gardistes se met en marche. En septembre, le M.I.B.I. appelle au congrès d'Alba, en Italie, de nombreux artistes de différents pays. Ces artistes employant leur créativité en vue d'un utopique dépassement de l'art et mettant leur force au service de la révolution. S'y retrouvent Jorn, Pinot-Gallizio, Wolman, Constant, Simondo, Verrone et d'autres. Ils cherchent à fonder une base commune autour de l'idée d'un « urbanisme unitaire » qui permettrait la construction intégrale d'un nouveau style de vie. L'aboutissement de ce projet s'effectue un an plus tard, le 27 juillet 1957, en Italie, quand les représentants de l'Internationale lettriste, du M.I.B.I. et du Comité « Psychogéographique » de Londres décident, lors de la conférence de Cosio d'Arroscia de fonder l'Internationale situationniste. Ces différentes tendances assumeront leurs divergences de 1958 à 1961. Néanmoins, pour Frédéric Valabregue : « ce qu'il y a d'important, c'est que les lettristes puis les situationnistes font de l'urbanisme et de l'architecture des enjeux fondamentaux. »³⁵

Inventée par les lettristes, la « psychogéographie » quant à elle, se situe comme une « étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus »³⁶. La « psychogéographie » et l'« urbanisme unitaire » laissent apparaître un intérêt des deux mouvements pour les lieux urbains. Ils décryptent ainsi le pouvoir de manipulation, d'aliénation ou de liberté sur l'individu que peut générer l'espace. En effet, si on analyse la fonction du modèle Haussmannien, on s'aperçoit qu'elle permet une meilleure canalisation des mouvements de foules, facilitant les interventions policières. Pour Guy Debord : « la société qui modèle tout son entourage a édifié sa technique spéciale pour travailler la base concrète de cet ensemble de tâche : son territoire

³³ Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (M.I.B.I.) en opposition au fonctionnalisme du Bauhaus d'Ulm (dirigé par Max Bill).

³⁴ Internationale situationniste n°1. Paris : Bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Juin 1958.

³⁵ VALABREGUE Frédéric. Internationale Situationniste. Organisation révolutionnaire internationale (1957-1972). In De Waresquiel Emmanuel. *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au vingtième siècle*, France : Editions Larrousse/Sejer, 2004. p. 436.

³⁶ *Ibid.*

même. L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*. »³⁷ Cette constatation implique une réelle prise de conscience sur ce que la ville peut imposer au psychisme de l'individu, notamment en terme de schémas sociaux.

Selon Thomas Genty³⁸ : « La psychogéographie se présente comme une réflexion critique proche de la sociologie et de la psychologie, c'est elle qui peut permettre l'aboutissement à un urbanisme unitaire (...) La psychogéographie est considérée très tôt comme un jeu, les situationnistes refusant le côté contraignant et rébarbatif des institutions sociologiques, psychologiques ou géographiques : la perspective psychogéographique est celle du déconditionnement et de la désaliénation, pas celle de l'étude universitaire et/ou spécialisée. »³⁹

La pratique de « la dérive » découle des théories « psychogéographiques », c'est une solution ludique prônée par les situationnistes afin de découvrir, au hasard de l'errance dans des quartiers, hors de toute manipulation de la structure urbaine, de nouveaux lieux et de nouvelles sensations, vers un autre rapport à notre environnement sensible.

Je n'essaie pas ici de faire un rapport direct entre l'Internationale situationniste et les « squats artistiques », la simplification serait grossière. Mais, je tente de mettre en relief ce qui unit les deux mouvements dans une réappropriation subversive de l'urbanisme. Ce qui inspire, en 1958, le lettriste Ivan Chtcheglov à écrire : « l'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de connaissance et un moyen d'agir. »⁴⁰

Pour l'Internationale situationniste, dont les théories sont en germe chez les lettristes : « l'urbanisme unitaire est distinct des problèmes de l'habitat, et cependant destiné à les englober ; à plus forte raison, distinct des échanges commerciaux actuels. Il envisage en ce moment un terrain d'expérience pour *l'espace social* des villes futures. Il n'est pas une réaction contre le fonctionnalisme, mais son dépassement : il s'agit d'atteindre, au-delà de l'utilitaire immédiat, un environnement fonctionnel passionnant. »⁴¹ On connaît l'opposition des lettristes au fonctionnalisme qui est pour eux « incomplet et mal orienté »⁴², « (...) c'est le style « caserne » et la maison 1950 est une boîte »⁴³.

³⁷ DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : Editions Gallimard, 1992, p. 165.

³⁸ Etudiant. Fondateur de la maison d'édition indépendante Zanzara Athée.

³⁹ GENTY Thomas. *op. cit.* Chapitre 2, partie 1. SP. [Document html]. [Page visitée le 11/01/03]. Disponible sur Internet : <http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/218>

⁴⁰ CHTCHEGLOV Yvan (sous le pseudonyme de Gilles Ivain). Formulaire pour un urbanisme nouveau. In Debord Guy. *Internationale Situationniste n°1*, Paris : bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Juin 1958.

⁴¹ Internationale situationniste n°3. Paris : bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Décembre 1959.

⁴² CHOLLET Laurent. *L'insurrection situationniste*. Paris : Editions Dagorno, 2000. p. 89.

⁴³ CONORD André-Franck. Construction de taudis. *Potlatch*, 6 Juillet 1954, n°3, p. 2.

Le projet d'un urbanisme ludique et passionné constitue, comme nous l'avons vu, un des fers de lance de cette organisation révolutionnaire. « Le bureau de recherches pour un urbanisme unitaire » de Constant lui permet d'affiner concrètement les théories situationnistes par l'élaboration de maquettes, comme *Maquette pour un camp de gitan, Secteur jaune, Secteur rouge* en 1958 ou *La Nouvelle Babylone*. Ces œuvres amènent à une implication directe de l'artiste au sein de son environnement urbain. Les artistes fédérés dans l'Internationale situationniste tentent de modifier nos rapports à un quotidien régi par les préceptes modernes de la société capitaliste. En effet, selon Frédéric Valabregue⁴⁴ : « rarement avant l'Internationale situationniste, des artistes (plasticiens, poètes, architectes, cinéastes) n'avaient pensé le monde d'une façon aussi globale et n'étaient devenus des révolutionnaires aussi capables dans la théorie et dans l'action »⁴⁵.

Cependant, les créations de Constant seront rejetées par l'organisation : « Constant s'était trouvé en opposition avec l'Internationale situationniste parce qu'il s'était préoccupé en priorité, et presque en exclusivité, des questions de structures de certains ensembles d'urbanisme unitaire, alors que d'autres situationnistes rappelaient qu'au stade présent d'un tel projet, il était nécessaire de mettre l'accent sur son contenu (de jeu, de création libre de la vie quotidienne). Les thèses de Constant valorisaient donc les techniciens des formes architecturales par rapport à toute recherche d'une culture globale. »⁴⁶ Ce qu'on lui reprochait était surtout qu'il n'avait pas renoncé à être artiste.

Ne se bornant pas à une critique négative de la société de consommation, l'Internationale situationniste revendique la construction de situations afin de ne pas couper ses théories de la pratique. Pour Nicolas Bourriaud⁴⁷ il y a dans l'activité artistique actuelle : « l'idée de construire des espaces-temps qui permettent d'expérimenter pour un moment des choses, ce que les situationnistes appelaient des situations. »⁴⁸

La vision situationniste de l'urbanisme et de l'art développe une notion de jeu au sein de la ville par la réappropriation de lieux. C'est cette optique qui nous intéresse lorsque l'on traite le sujet des « squats artistiques » où l'artiste se réapproprie le réel et ne le subit plus. La fonction initiale de l'urbanisme est détournée. Pour Nicolas Bourriaud : « Cette idée d'inadéquation avec la fonction est finalement très subversive. C'est ce qui existe aussi dans la forme du squat. Et cette inadéquation crée finalement des solutions politiques plus intéressantes que beaucoup de formes

⁴⁴ Enseignant d'histoire de l'art au Beaux Arts de Marseille-Luminy et à l'Ecole Nationale de la Photographie d'Arles.

⁴⁵ VALABREGUE Frédéric. Op. cit. p. 435.

⁴⁶ Anonyme. Renseignements situationnistes. *Internationale situationniste*, décembre 1960, n°5.

⁴⁷ Co-directeur du Palais de Tokyo, critique d'art, écrivain.

⁴⁸ BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art*, 15 février 2002, n°2, p 29.

classiques de la revendication.» Cette vision situationniste est et reste la forme théorique la plus aboutie de l'action artistique comme moteur d'une revendication sociale, dans ce que Guy Debord appelle une « vision unifiée de l'art et de la politique »⁴⁹ et sans subordination de l'un à l'autre.

2 - Le CAES et Art Cloche

Le phénomène des « squats artistiques » peut être mis en parallèle avec les revendications sociales du droit au logement dont les années 70 sont charnières⁵⁰. Les squats des années 80, eux, seront porteurs, jusqu'à nos jours, d'une revendication à vivre autrement. Les exemples que nous présenterons nous éclaireront mieux sur les origines d'un mouvement artistique et culturel prenant naissance dans l'espace urbain, en marge des représentations classiques du modèle institutionnel. Etant donné le manque d'études sur le sujet de ces lieux précurseurs, les sources journalistiques sont ici précieuses et nous les utiliserons souvent.

Le CAES (Centre autonome d'expérimentation sociale) est en France le plus vieux squat recensé intégrant des pratiques artistiques. Pour Nicolas Romeas⁵¹ : « L'histoire du CAES de Ris-Orangis est directement issue des utopies politiques et sociales qui furent réactivées à partir de l'explosion de mai 1968 »⁵². On manque beaucoup de sources documentaires sur ce lieu. On sait qu'au commencement, le squat était une usine désaffectée de l'armée de l'air, s'étendant sur une surface de 12 000 mètres carrés. En 1981, alors que le CAES fonctionne déjà depuis plusieurs années, le collectif fondateur écrit sa déclaration d'intention : « En 1981, quinze jeunes banlieusards prennent l'initiative d'ouvrir ce lieu laissé à l'abandon et de lui redonner vie. À la même époque, le rapport Schwartz incite les jeunes à s'approprier les lieux vacants pour y mettre en œuvre leurs projets. Ils se mettent à la tâche et créent un lieu de vie et de travail, développent des activités qui constituent très vite une richesse humaine, culturelle, artistique, technique, ludique et sociale. (...) Individus, groupes, associations, artisans, sociétés se côtoient et agissent ensemble : musique, danse, escalade, danse-escalade,

⁴⁹ DEBORD Guy. *Rapport sur la construction des situations*. Turin Italie : Editions Mille Et Une Nuits, septembre 2000. p 49.

⁵⁰ Pour plus de précisions voir : DAWANCE Thomas. *Les Squats*. Mémoire de fin d'étude. Bruxelles : Institut Supérieur d'Architecture de Saint-Luc, 1999. 47 p. Disponible sur Internet : http://www.habiter-autrement.org/07.squat/11_sq.htm

⁵¹ Fondateur de la revue *Cassandre*.

⁵² ROMEAS Nicolas. *Sculpter l'histoire*. [Document html]. [Page visitée le 12/06/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=888

théâtre, cirque, peinture, sculpture, décoration, photo, cinéma, sérigraphie, architecture, brocante, stages, mais aussi mécanique, menuiserie, tapisserie, accueil de personnes en difficulté et handicapées - et également création de spectacles, expos, événements, concerts. »⁵³

Les animateurs du CAES justifient ainsi leur action : « Nous donnons réalité à cette hypothèse : il peut exister dans un milieu urbain un espace d'expérimentation culturelle et sociale, un lieu pour se faire et inventer son chemin avec l'aléatoire, la friche urbaine, en l'occurrence cette caserne désaffectée. De quinze, nous sommes passés à plus de quatre-vingt. L'intérêt de chacun assure la pérennité de ce lieu d'échange et de création. Ce métissage d'individus et d'expériences en fait un lieu où chacun, au moyen des structures créées peut trouver le fil de ce qu'il a à faire, y réaliser ses projets dans une perspective inédite. »⁵⁴

En 1991, le CAES a signé une convention d'occupation d'une année avec le ministère des affaires sociales qui possède le lieu. Le dispositif d'accompagnement mis en place a permis l'évolution du lieu sous sa forme actuelle et l'obtention d'une certaine pérennité par sa légalisation. Ce lieu précurseur associe sous une forme nouvelle d'interdisciplinarité le culturel et le social.

En 1992 on trouve sa description dans *Le Monde* : « (...) c'est un village de 70 habitants comptant 45 emplois, un village dans la ville de Ris-Orangis (Essonne), en bordure de Seine, à deux pas de la gare. On y trouve, outre des entreprises (imprimerie, menuiserie, garage...) et des associations (accueil d'adultes handicapés, création de spectacles, par exemple), un café musique, des salles de concert, des studios d'enregistrement, un centre d'hébergement d'urgence, ainsi que de nombreux ateliers d'artistes ; toutes ces activités s'inscrivant dans un projet d'ensemble associatif baptisé Centre autonome d'expérimentation sociale (CAES). »⁵⁵

Le collectif de départ dit s'être inspiré pour la prise de possession du lieu du rapport de Bertrand Schwartz : *l'immersion professionnelle et sociale des jeunes*, qui encourageait « des expériences en matière d'habitat de nature à accroître l'appropriation de l'espace »⁵⁶.

L'histoire des « squats d'artistes » en France (dits « squats »⁵⁷) prend réellement naissance à la fin des années 70 lorsque des bâtiments vétustes abritant un grand nombre d'ateliers dans les quartiers populaires sont rasés pour être remplacés par des immeubles neufs au loyer élevé. Tandis que parallèlement se multiplient les « friches » urbaines, rien n'est prévu pour reloger les artistes.

Art Cloche est à la base un collectif d'une douzaine d'artistes trentenaires plutôt en rupture avec le monde de l'art, qui innove en créant des « squats d'artistes » ouverts au public tout au long des années 80 et qui influencera de nombreux « squats artistiques » au début des années

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ AIZICOVICI Francine. *Le Monde*, 2 septembre 1992.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ F.X.D. Des squats d'utilité publique. *Politis*, 30 novembre 2000.

90 notamment dans l'esprit de tolérance esthétique, à travers la récupération de vieux matériaux. L'esthétique générale du lieu était en effet basée sur une « (...) prolifération des styles, l'antagonisme, les contradictions (...) »⁵⁸, les artistes utilisant des matières brutes, et acceptant sans restrictions « (...) des choses très très fortes et des choses qui sont de mauvais goût effectivement »⁵⁹.

« La forme de ces espaces patchworks alternatifs s'est largement faite à l'initiative, en 1981, du groupe Art Cloche : « un squat en forme de collage «socio-artistique» qui se réclamait de Duchamp et qui a attiré dans sa démarche iconoclaste - «réinventer, c'est faire de la casse» -, des artistes comme Joseph Beuys et Jean-Pierre Raynaud, ou Coluche. »⁶⁰

Art Cloche est né en 1980 lorsque le groupe d'artistes s'est installé dans un ancien dépôt datant de la seconde guerre mondiale au 6 rue d'Arceuil près du parc Montsouris dans le 14^{ème} arrondissement. Le groupe prend possession de l'espace et crée des ateliers, des galeries d'expositions, différentes manifestations artistiques, et des festivals. Malgré la bonne réputation dont jouissait le squat : « Art Cloche est une communion d'artistes qui vivent et travaillent dans un lieu qu'ils ont eux-mêmes créé. Nous exposons dans des galeries, recevons des tournages de film (Parking) et, du commissaire au préfet en passant par le maire, tous les officiels du quartier viennent nous rendre visite »⁶¹. Il est racheté par la mairie au bout de cinq ans d'existence, laquelle expulse les artistes (une vingtaine) en juin 1986 et leur propose un logement « avec seulement 10% d'ateliers d'artistes ... »⁶²

Le groupe Art Cloche décide alors d'investir un ancien garage Citroën désaffecté, rue d'Oran, composé de 5 000 mètres carrés, sous verrière. Il décide d'y fonder « le musée Art Cloche ». Selon Jean Starck un des fondateurs d'Art Cloche, il s'agit d' « un des premiers musée contemporain de France, peut être d'Europe, non subventionné, en tout cas alternatif. »⁶³

Le groupe d'artiste est expulsé en octobre 1987 deux jours après le début du deuxième festival. A ce moment Art Cloche regroupait une quarantaine d'artistes, mais selon Jean Stark : « sur les sept ou huit ans d'existence d'Art Cloche, il faut compter a peu près deux cents, deux cent cinquante, trois cent artistes qui sont passés à travers Art Cloche. »⁶⁴

Le squat Citroën était situé dans un quartier populaire, et le public du quartier peu habitué aux galeries et musée était mis en confrontation avec des œuvres et leurs créateurs : « Art Cloche

⁵⁸ F.X.D. Des squats d'utilité publique. *Politis*, 30 novembre 2000.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ FEVRE Anne – Marie. Paris sur squats. *Libération*, 19 décembre 2000.

⁶¹ BLAU Didier. Le plan d'occupation de l'espace et de la lumière. *Paris Magazine*, mai 1986, n°7.

⁶² ROBERT André. Les Artistes d'Art Cloche. *Le Monde Libertaire*, 08 juin 1988, n°714.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ ROBERT André. Les Artistes d'Art Cloche. *Le Monde Libertaire*, 08 juin 1988, n°714.

utilise des espaces abandonnés et leur donne une identité culturelle »⁶⁵, réunissant dans une démarche poétique et politique l'artiste et la cité.

3 - Parole d'artiste

Ody Saban, artiste membre du collectif, est une figure charismatique du mouvement des « squats artistiques ». La biographie succincte que la revue indépendante *Lunes* nous en donne est la suivante : « Partie d'Istanbul pour l'Israël en 1969, elle étudie, travaille et enseigne dans un des Kibboutz⁶⁶ d'extrême gauche nommé « Gan Shmouel ». Le ministère de l'Education l'envoie à Paris en 1977. Elle y enseigne les arts plastiques à l'atelier des enfants du musée Georges Pompidou. Pendant les trois années qui suivirent, Ody Saban fonde les mouvements « Singulières Plurielles » et « Art et regard des femmes ». Elle intègre le premier squat d'Art Cloche en 1983. Depuis 1990, elle participe aux activités du Mouvement Surréaliste International et s'inscrit, par les thématiques qu'elle traite, dans la philosophie du mouvement créé il y a maintenant 80 ans par André Breton, Tristan Tzara, Benjamin Péret et Paul Éluard.»⁶⁷

Son action au sein d'Art Cloche fut de féminiser le mouvement, « car avant 1986, le squat *Art Cloche* était très masculin et trop violent. »⁶⁸ La lutte contre la discrimination féminine fut rude, Ody Saban se définissant à cette époque comme une guerrière devant faire face à des menaces et des violences physiques venant des hommes : « Quand je suis arrivée pour squatter avec ma fille Eden, j'étais un animal bizarre, la première femme squatteuse qui créait tous les jours sur place et ça allait être pour longtemps. Dès le premier jour, j'ai cassé la figure à un grand mec parce qu'il détruisait une très belle oeuvre. C'était une oeuvre de Mériadeg qui avait dix huit ans à l'époque et qui squatte encore aujourd'hui, et qui ouvre encore des squats aujourd'hui. Il fait des oeuvres avec du feu, et il organise des cérémonies extrêmement fortes. On aurait pu essayer de me mettre dehors. Il y a juste un pauvre bonhomme qui m'a menacée sérieusement avec un couteau. J'ai reçu quelques coups de cinq autres mecs, mais on a fini par me laisser en paix. »⁶⁹ La force de caractère de cette artiste lui a permis d'ouvrir une brèche dans la mentalité phallocrate du premier squat d'Art Cloche où les femmes étaient cantonnées à un rôle de figuration : « lors des festivals, des femmes étaient invitées pour venir accrocher des

⁶⁵ Disponible sur le site d'Ody Saban : <http://odysaban.free.fr/Squatts/Presse/histoire.htm>

⁶⁶ Coopérative agricole ou village communautaire en Israël, fondé sur la propriété collective et l'égalité de tous.

⁶⁷ GASCOGNE-LEROUX Claire. Ody Saban et le sexe peint. *Lunes*, n°19, 2002.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ SABAN Ody. Mon expérience de femme dans les squats. *Revue Critique Communiste*, 2002, n°167.

oeuvres. Il y avait aussi des étudiantes des Beaux Arts qui étaient autorisées à venir de temps en temps presque en touristes »⁷⁰.

Ce combat se ressentait dans sa production artistique : « Pour qu'on ne me vole pas les matériaux, je faisais des oeuvres violentes, dangereuses, hérissés de grands clous rouillés, de lames de rasoirs, de lames de verres en pointes avec parfois des pièges. Ou alors, des oeuvres tellement légères, tellement immatérielles en papier mousseline transparent dont personne n'avait intérêt à récupérer la matière »⁷¹

Après l'expulsion de 1986, elle est à l'initiative de l'ouverture du second squat d'Art Cloche dans l'ancien garage Citroën, il s'agit selon elle du « premier squat vraiment mixte. »⁷²

La parole d' Ody Saban nous met en face de la réalité sociale que constituent les squats « artistiques » ou non. Il ne faut pas non plus perdre de vue l'engagement militant que revêt la « prise » d'un lieu, qui constitue en quelque sorte une révolution au service de la poésie si chère aux situationnistes.

4 - L'évolution des pratiques théâtrales

Nous l'avons vu, le mouvement des « squats artistiques » est apparu en France au début des années 80 à travers des lieux emblématiques. Cependant, il faut noter que la contestation générale de la société, ayant provoqué les révoltes de mai 1968 en France, est une date repère d'un ensemble de facteurs de contestations sociales qui ont trouvé des parallèles dans la démarche artistique de certains metteurs en scène, s'orientant délibérément vers la vie, en se coupant des représentations théâtrales classiques. Cette contestation politique correspond à une remise en cause de nombres de valeurs culturelles établies par le pouvoir en place.

Par exemple, le théâtre de rue fait sa réapparition dans les années 70, se développant de plus en plus jusqu'aux années 80. Ces spectacles souvent gratuits cherchent un contact direct avec les populations, en touchant le maximum de gens possible. Sortant de la capitale, ces théâtres itinérants tentent de retrouver un sens festif dans leurs propositions artistiques, c'est le cas de la troupe du Grand Magic Circus. Ils privilégient les villes ne possédant pas de théâtre fixe. Ce théâtre prouve qu'il existe une manière alternative de créer des spectacles hors de lieux

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

consacrés. Au lendemain de mai 68, on assiste à une approche collective de la mise en scène théâtrale, les troupes telles que le Théâtre Populaire de Lorraine, le Grand Magic Circus, pour ne citer qu'eux, entament un processus de création communautaire. Cette méthode de travail installe le metteur en scène dans un processus où il n'est plus la seule figure d'autorité. En effet, avec lui collaborent, les acteurs et les techniciens.

Le théâtre du Soleil est né en 1964 de l'association théâtrale des étudiants de Paris, il est une figure emblématique des expérimentations entre l'œuvre et le public. Ce théâtre expérimente un autre rapport au spectacle vivant. C'est le cas de la création *1789* qui met en scène les événements de la Révolution incitant à une participation directe du public.

Comme dans la tradition médiévale le « quatrième mur » séparant les acteurs des spectateurs est brisé. Le théâtre du soleil s'est ensuite installé dans l'ancienne Cartoucherie de Vincennes, abandonnée par l'armée. La troupe du Théâtre du Soleil est ensuite rejointe par le Théâtre de la Tempête. Ce nouveau lieu de création, rompt avec les théâtres traditionnels à l'Italienne et favorise l'expérimentation d'un nouveau langage artistique plus proche du public. Le lieu est aussi mis à disposition pour des meetings politiques dès 1971. Ce lieu précurseur, au même titre qu' Art Cloche, déclenche une réflexion sur la réappropriation de l'espace par les artistes. Sont aussi interrogés le détournement de fonction du lieu et le lien social qu'engendre le rapport à l'acte artistique hors d'un cadre urbanistique et architectural codifié.

D'un point de vue organisationnel, la troupe s'est constituée sur le mode d'une coopérative ouvrière de production, chacun est soumis aux corvées et touche le même salaire, les décisions sont tributaires de la majorité. Cette autogestion du groupe traduit l'idéal collectiviste que tentait d'atteindre le Théâtre du Soleil et que nous retrouvons à présent dans de nombreux « squats artistiques » et « friches ».

II) Vers une reconnaissance du mouvement des « squartistes »⁷³ au milieu des années 90

1 - Aperçu des acteurs

Il serait inutile et vain de tenter de dresser une liste exhaustive et représentative des artistes engagés dans les squats, tant ce mouvement basé sur la rapidité et l'éphémère voit graviter de diversités. Puisqu'il s'agit d'un mouvement souterrain et collectif, il est délicat de mettre en avant tel ou tel artiste, d'autant plus que les plus actifs dans l'ouverture de lieux et les plus médiatiques ne sont pas forcément les plus représentatifs. Cependant des leaders médiatisés émergent dans l'hétérogénéité du mouvement. Il convient donc de parler des activistes les plus exposés afin de comprendre l'ensemble du mouvement.

Comme nous l'avons vu précédemment, il existe dans le monde des « squats artistiques » quelques figures emblématiques qui ont donné au mouvement une certaine publicité. Parmi eux, on peut citer le collectif parisien Yabon'art constitué par Yabon Paname (Franck Hiltenbrand). Cet artiste, créateur d'installations, est à la recherche d'un atelier où travailler. En septembre 1996, avec l'aide d'une dizaine d'autres « squartistes », il investit l'ancien lycée technique Diderot du boulevard de Belleville dans le 19ème arrondissement. Ce lieu recouvrant un espace vacant de quinze mille mètres carrés permet au collectif de fonder le « pôle Pi ». En quelques jours le lieu est occupé par environ 200 artistes se partageant 80 ateliers. Le « terrain » reste cependant hostile aux squatteurs notamment à cause des bandes du quartier. Le collectif décide alors de cibler les « beaux quartiers »⁷⁴ dans le but de bénéficier d'une certaine tranquillité. Suivent une série de squats : en face du musée Picasso, dans un hôtel particulier du XVIIIe siècle, situé rue de Thorigny dans le 3ème arrondissement, dans un immeuble du quartier du Marais, puis dans le square du Temple, face à la mairie du 3ème arrondissement.

⁷³ La presse emploiera souvent le terme de « squat » afin de nommer les squats d'artistes.

⁷⁴ EGRE Pascale. *Le pied de nez à la Bourse d'artistes défricheurs* [Document html]. Le Web de l'Humanité. [Page visitée le 03/04/05]. Disponible sur Internet : <http://www.humanite.fr/journal/1999-06-22/1999-06-22-291752>

Selon Yabon, le squat rue de Thorigny investi en 1998 fut l'élément déclencheur de la politique de l'artiste. « C'est ici que nous avons commencé à développer le concept d'un squat entièrement ouvert au public. Ça s'est fait tout seul. Les visiteurs sortaient du musée Picasso et s'engouffraient aussitôt dans Ssokapi⁷⁵. Par ailleurs, cet hôtel en travaux était dénué de portes. »⁷⁶

On doit un autre coup d'éclat au collectif Yabon'art lorsque le 27 mai 1999, il investit, Place de la Bourse, un immeuble de 5000 m² appartenant aux assurances Axa. En guise de provocation dans ce quartier d'affaires une gigantesque paire de fesses roses est peinte sur la façade. Franck Hiltenbrand est un personnage haut en couleur et au franc-parler correspondant à la demande médiatique du marginal que l'on canonisera chef de file. En 2000 le journal *Libération* annoncera dans sa page culture la candidature de Franck Hiltenbrand aux élections pour la mairie de Paris⁷⁷. Une provocation en vue de médiatisation certes mais qui aura comme conséquence d'élargir l'audience du phénomène et d'y ajouter une implication politique et offensive.

Un autre squat parisien qui fait toujours parler de lui est le squat de la rue Rivoli. Il fut investi le 1er Novembre 1999 par le collectif KGB réunissant trois artistes : Kalex, Gaspard, Bruno. Ce lieu situé dans une rue marchande de Paris est très visité, notamment lors de l'ouverture au public de performances, de vernissages et d'expositions, il prend le nom de « Chez Robert, électrons libres », « Chez Robert » évoquant l'écriteau restant d'un commerce désaffecté au rez-de-chaussée du squat.

Dans un contexte de multiplication des squats d'artistes et de pénurie d'ateliers d'artistes en France, le squat de la rue Rivoli perd son procès contre l'Etat (l'immeuble appartenant au Crédit Lyonnais). La condamnation exhorte le collectif à quitter les lieux le 4 février 2000. Cependant, la médiatisation croissante du mouvement oblige les pouvoirs publics à prendre position vis-à-vis de ces manifestations. Des responsables politiques prennent parti pour le lieu et empêchent l'expulsion. Notamment grâce à Guy Anselm, délégués aux arts plastiques, qui parlant du squat de la Rue Rivoli dans *Le Figaro*⁷⁸ encourage la réalisation de baux précaires avec les artistes tant que le consortium de réalisation du crédit lyonnais, propriétaire, n'a pas de projets immobiliers précis.

⁷⁵ Nom du squat composé d'une inversion des lettres de Picasso.

⁷⁶ ZERGUINE Valérie. L'ennemie public n°1. *Technikart*, décembre 2000, n°40.

⁷⁷ L.M. Yabon Paname candidat à la mairie de Paris. *Libération*, 17 novembre 2000.

⁷⁸ GEISLER Rodolphe. Pas d'ateliers pour les artistes. *Le figaro*, 04 janvier 2000.

Devenu une vitrine du combat pour l'expression artistique contemporaine émergente, le lieu obtient le soutien de Bertrand Delanoë et son rachat par la mairie. Le collectif formé en association loi 1901 sous le nom de « 59 Rivoli », propose un projet : « l'essaim d'art, tentative de pérennisation du squat de la Rue de Rivoli »⁷⁹, le projet « légèrement amendé »⁸⁰ est approuvé. Le lieu est actuellement fermé au public car : « des études sont à l'heure actuelle en cours, afin de déterminer la possibilité légale, après chantier de rénovation de l'immeuble, de poursuivre toutes les activités du Collectif. »⁸¹

Ces exemples parisiens ne sont que deux étoiles médiatisées dans la nébuleuse des « squats d'artistes » en France. Malgré leurs disparités et leurs divergences une tentative de fédérer le mouvement va se mettre en place.

2 - Les évènements

Les 27, 28 et 29 février 2000 s'est tenue une série de rencontres mettant en relation « une vingtaine de collectifs de création et d'expérimentation sociale »⁸². Cette réunion de différents collectifs artistiques⁸³ venant de plusieurs squats en France prit le vocable « Intersquat ». Le but de ces journées était « de mettre en évidence les points communs, la convergence des actions entreprises et les difficultés résultantes de ces occupations. »⁸⁴

Les différents collectifs ont produit un texte de propositions en vue d'en faire une plate forme de travail pour les pouvoirs publics. Cette initiative a eu pour effet de renforcer le réseau relationnel du mouvement.

Du 10 septembre au 2 octobre 2002 s'est déroulé à Paris le « Festival Art et Squats », en l'honneur de la mémoire d'Eduardo Albergaria⁸⁵. Sous le couvert institutionnel du Palais de

⁷⁹ Disponible sur le site 59 Rivoli : <http://www.59rivoli.org/newsite/index.htm>. [Page visitée le 26/06/2005]

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² INTERSQUAT. *Coordination intersquat, une première en France* [document html]. [Page visitée le 13/04/2005]. Disponible sur Internet : <http://intersquat.free.fr/communiqu.html>

⁸³ Le groupe Matignon, In Fact, Chez Robert/Electron libre, la Grange, les Articulés, les Mains Gais, de Paris ; le collectif Tromblon et Potof Prod., de Montreuil ; Chez Emile, de Rouen ; Les Diabes Bleus, de Nice ; Le Brise Glace, La Baraque, Le 102, de Grenoble ; L'Espace autogéré des Tanneries, de Dijon ; Le Clandé, La Datcha, Le Collectif Mirys, de Toulouse ; Chez Rita, de Roubaix.

⁸⁴ INTERSQUAT. *Coordination intersquat, une première en France* [document html]. [Page visitée le 13/04/2005]. Disponible sur Internet : <http://intersquat.free.fr/communiqu.html>

⁸⁵ Animatrice du squat de la Grange-aux-Belles ayant œuvré pour la constitution de baux précaires et de contrats de confiance avec les propriétaires.

Tokyo, une vingtaine de collectifs artistiques ont souhaité se fédérer afin de promouvoir le phénomène auprès d'un large public et « d'aider à une meilleure prise de conscience des réalités de ces lieux de création et de rendre mieux visible leurs potentiels créatifs face à la grande précarité de leur statut. »⁸⁶ Le festival proposait expositions, performances, musique, théâtre, actions, débats, films, et rencontres. Cependant ce festival ne fit pas l'unanimité dans le milieu des squats de par la présence d'une institution aussi décriée que celle du Palais de Tokyo dans le milieu des squats et des « friches ». Pour Marc Sanchez⁸⁷ la présence du Palais de Tokyo était importante pour un tel évènement : « jamais une institution n'avait osé se mouiller avec les artistes des squats dans un projet commun. Nous voulions affirmer notre différence en aidant ces artistes à construire un projet, à communiquer. Le palais de Tokyo, qui venait d'ouvrir, était sous le feu des médias ; il fallait que cette lumière rejaillisse du côté des squats. »⁸⁸ Le Palais de Tokyo étant perçu comme une imposture et comme une récupération institutionnelle de l'esthétique du squat par beaucoup d'artistes, le festival a créé beaucoup de polémiques, d'autant plus que nombres d'acteurs les plus véhéments à l'encontre du palais de Tokyo tel que Franck Hiltenbrand et Pierre Manguin⁸⁹ se retrouvent impliqués sur le projet du festival. C'est en effet la première fois qu'un festival de squats est officialisé en France. Pour Pierre Manguin : « C'est un énorme pas, on va avoir un tampon, un aval de l'institution. »⁹⁰ Le festival a eu pour effet de diviser les artistes militants des squats en deux catégories, ceux qui acceptent les négociations avec les institutions de l'art et les pouvoirs publics et ceux qui s'y refusent. De la première catégorie est né le collectif Interface, le 13 novembre 2002, à la suite du festival.

Le deuxième « Festival Art et Squat » en 2003 du 13 septembre au 4 octobre 2003 est embrayé sous une certaine radicalisation du propos d'Interface qui dénonce une « répression accrue de la part du gouvernement et expulsions multiples de lieux d'un côté ; soutien verbal mais non concrétisé de la part des instances municipales de l'autre. »⁹¹ Ce deuxième festival a eu lieu sans la caution institutionnelle, intellectuelle et artistique du palais de Tokyo et a fait face à des heurts avec les forces de l'ordre, notamment lors de la fête d'ouverture avec pour but la saisie du matériel sonore.

Malgré tout, une troisième édition s'est tenue du 2 octobre au 24 octobre 2004. Par provocation, le festival débute lors de la Nuit Blanche parisienne, « Le choix de cette date,

⁸⁶ INTERFACE. *Festival Art et Squats 1* [document html]. [Page visitée le 13/04/2005]. Disponible sur Internet : http://hubburn.free.fr/INTERFACE/htm/hpdoc/hpdoc_frame/hpdoc_frameset2004.htm

⁸⁷ Commissaire d'exposition au Palais de Tokyo.

⁸⁸ DE SAINT-DO Valérie. *Art et Squats II* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=730

⁸⁹ Artiste peintre membre du squat Alternation.

⁹⁰ MURATI Arnaud. Le palais de Tokyo accueille des squatters. *Le Journal de Paris*, 10 septembre 2002.

⁹¹ Communiqué de presse du festival Art et Squat 2 disponible sur Internet : <http://hubburn.free.fr/INTERFACE/FESTIVAL/festival2003/communiqu01.html>

c'est une façon de critiquer la politique des pouvoirs publics et notamment celle de la Mairie de Paris passée maître dans l'art de dépenser l'argent du contribuable à l'occasion d'opérations paillettes où se sucent les copains. »⁹²

3 - Les textes fondateurs

Le texte de proposition Intersquat

Le texte de proposition d'Intersquat⁹³ proposé lors des journées de réflexion du 27, 28 et 29 février 2000, part du postulat que l'Etat n'est pas en mesure d'assurer la diffusion artistique de son époque. Invoquant la notion « d'abus de propriété »⁹⁴, il revendique la légitimité des artistes d'occuper des lieux laissés à l'abandon depuis plus de deux ans, et encourage les institutions à trouver une solution juridique à cette démarche. La constitution de contrat de confiance est évoquée, et le texte demande à l'Etat de se situer en tant que médiateur. Les squatteurs s'engagent à fournir en contrepartie la main d'œuvre nécessaire à une remise aux normes des lieux et demandent à l'Etat de revoir leur statut de « précaires » au niveau législatif, afin que cessent les lourdes amendes pesant sur les artistes. Ce texte intervient dans un contexte où le Ministère de la Culture semble vouloir dégeler la situation des squats d'artistes.

La charte Interface

Composée de membres historiques du mouvement⁹⁵, l'association Interface créée le 13 novembre 2002 est à l'origine d'une charte⁹⁶. Cette association entend devenir une structure

⁹² Communiqué de presse du festival Art et Squat 3 disponible sur Internet :

<http://hubburn.free.fr/INTERFACE/FESTIVAL/festival2004/communiquedecommunique2004.htm>

⁹³ Le texte de proposition d'Intersquat est disponible en annexe.

⁹⁴ INTERSQUATS. *Le texte*. [Document html]. [Page visitée le 13/04/2005]. Disponible sur Internet : <http://intersquat.free.fr/texte.html>

⁹⁵ Liste des membres, à la date de création d'Interface : Alexandre Archenoult, Alex Deanesi, Thibaud Grand, Franck Hiltenbrand, Pascal Hollemaert, Pierre Manguin, Eric Monjour, Eric Ouakil, Dominique Pardoux, Luis Pasina, Nicolas Pawlowski, Sandrine Peyroux, Hedi Reghioui, Chrystelle Rigaud, Marc Sanchez, Henri Schurder, Annie Stansal, Jean Starck, Felipe Vincenot, Monika Woltering.

⁹⁶ La charte *Interface* est disponible en annexe.

de communication et de diffusion de l'information sur les squats, « souhaite se proposer comme interlocuteur potentiel aux pouvoirs publics et aux institutions, désire poursuivre et pérenniser les actions engagées et fédérer les énergies positives des nombreux artistes et collectifs des squats qui sont intéressés par l'action d'une telle structure. »⁹⁷ Autre point de polémique, l'un des membres de cette association est Marc Sanchez commissaire d'exposition au Palais de Tokyo, et malgré les réserves mentionnées dans le communiqué de presse d'Interface : « Interface n'entend pas prendre la parole à la place des collectifs d'artistes mais plutôt en complément de l'ensemble des actions déjà menées, respectant en cela l'autonomie et la liberté de chacun »⁹⁸, d'autres opinions plus radicales sur la notion politique d'un « squat artistique » se font entendre. Ce collègue d'acteurs du mouvement squat légitimé par nombres d'années d'actions sur le terrain essaye de gagner une meilleure lisibilité en proposant un code de bonne conduite vis-à-vis du propriétaire et du voisinage. La charte tente de faire émerger des solutions afin de résoudre la précarité et les rapports de force qu'engendre le squat. Des contreparties sont proposées aux propriétaires, notamment le gardiennage, l'entretien des locaux, et le don d'œuvres. La charte constitue une main tendue vers les pouvoirs publics afin de pérenniser ces lieux de création. Des accords contractuels sont évoqués.

Les textes radicaux

Cette charte d'Interface est très contestée par les membres radicaux du mouvement squat et en riposte, une charte plus libertaire a été créée par le collectif Intersquat⁹⁹. On reproche à la charte d'Interface de vouloir fédérer le mouvement. La fondation Babybrul qui situe ses actions dans une mouvance que l'on pourrait qualifier de post situationniste ne manque pas de véhémence lorsqu'il s'agit de contester cette charte. Connus pour leurs actions et théories symboliques allant à l'encontre de toute forme marchande de l'art, ces activistes ont conceptualisé la gratuité de l'œuvre par la pratique du « don à l'étalage ». Pour eux les actions d'Interface, ayant pactisé avec un lieu institutionnel, sont illégitimes. Ils pratiquent l'art du parasitage en proclamant la mort de l'art. Se définissant comme « un organe de subversion poétique basé sur la seule règle : « tout est possible »¹⁰⁰, ils appelèrent en septembre 2002 à une réunion cérémoniale célébrant la mort de l'art et des squats devant le palais de Tokyo.

⁹⁷ INTERFACE. *Interface, culture art et squat* [document html]. [Page visité le 13/04/2005]. Disponible sur Internet : http://hubburn.free.fr/INTERFACE/htm/hpdoc/hpdoc_frame/hpdoc_frameset2004.htm

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ La charte Intersquat est disponible en annexe.

¹⁰⁰ Communiqué disponible sur le site : <http://membres.lycos.fr/babybrul/>

Maintenant dissout, le groupe est connu pour ses textes lapidaires sur ce qu'il considère être une basse récupération d'un phénomène social et culturel.

III) Bilan des réflexions autour de l'artiste et du milieu de création actuel

1 - l'artiste multitype¹⁰¹

Ces pistes générales que nous observerons au sujet de la création artistique contemporaine ne sauraient être exhaustives et globalisantes. Elles tiennent ici valeur d'indication et de constat. Nous sommes, bien entendu, d'accord avec Paul Ardenne lorsqu'il dit que « tout propos sur l'art à l'âge contemporain qui se voudrait global se condamne à la pire prétention. »¹⁰²

Nous les utiliserons afin de mettre en avant le besoin d'espace – temps créatif dont manquent les créateurs de nos jours et nous tenterons d'apporter un éclairage sur la création actuelle.

Force est de constater que de tels lieux brassent une population large d'artistes, et nombre d'entre eux n'ont pas eu de formation dans des cursus officiels. Face au nombre grandissant des pratiques amateurs au sens noble du terme, que je préfère appeler productions indépendantes on ne peut proposer un référentiel exhaustif de tous les artistes, on ne peut s'intéresser qu'à des phénomènes et proposer des noms illustrant les manifestations en question. La pratique amateur doit être considérée comme un élément majeur dans la prise en compte de la portée et des retombées des squats en France. L'amateurisme a en commun avec les artistes confirmés de cette génération un rapport décomplexé avec la culture, selon Karine Noulette¹⁰³ : « pas de plan de carrière, pas de plan existentiel »¹⁰⁴. Afin d'illustrer cette vision de l'amateurisme, la définition qu'en donne Stan Brackhage à propos de sa carrière est particulièrement enrichissante : « Il y a maintenant quinze ans que je fais du cinéma. J'ai contribué à bien des films commerciaux en tant que « metteur en scène », « photographe », « monteur », « auteur », ou même « acteur », « machiniste », etc. ..., combinant souvent plusieurs de ces fonctions. Mais c'est surtout sans titre, sans l'aide de quiconque que j'ai travaillé à la maison, seul, sur des films qui n'avaient apparemment pas de valeur

¹⁰¹ Néologisme de Paul Ardenne afin de désigner les différents médiums et champs d'action dans lesquels les artistes actuels développent leurs travaux.

¹⁰² ARDENNE Paul, *Art. L'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris : Editions du regard, 1997.

¹⁰³ Karine Noulette est une ancienne étudiante aux Beaux arts et directrice de L'Antre-Peaux à Bourges.

¹⁰⁴ Propos de Karine Noulette, recueillis lors de la « journée de réflexion » sur le devenir des anciens abattoirs de Pau le 7 novembre 2003.

commerciale... « à la maison », avec un media que j'aime, faisant des films auxquels je tiens autant qu'en tant que père j'ai pu tenir à mes enfants. A mesure que ces films ont acquis de la valeur, ont été livrés au public, j'ai en tant que créateur, été qualifié de « professionnel », d' « artiste » ou d' « amateur ». De ces trois appellations c'est la dernière – « amateur » - qui me flatte le plus... même si le terme est souvent utilisé par les critiques qui ne comprennent pas mon travail. »¹⁰⁵

La notion de « pratique artistique amateur » reste extrêmement difficile à définir à notre époque. En effet le terme étymologique désignerait une personne dilettante, le professionnel étant donc celui qui gagne sa vie grâce à ses productions artistiques. Cependant rien ne désigne ce qui mène de l'amateurisme au professionnel, n'est ce pas cela qui constitue la part essentielle d'un parcours artistique ? En quoi l'amateur peut devenir un professionnel ? D'un point de vue institutionnel Jean-Claude Pompougnac¹⁰⁶ expose que la démarche de certains « artistes amateurs » serait de se regrouper sous forme de collectif afin de se faire légitimer, et reconnaître. Il poursuit en exposant cyniquement que la plupart « ne seront jamais reconnus comme artistes professionnels mais éventuellement comme des opérateurs du développement culturel, des médiateurs ... »¹⁰⁷ Nous reviendrons par la suite sur ce problème.

En effet les places sont limitées et c'est pour cela que l'Etat ne peut se désintéresser des « pratiques artistiques amateurs », car nombre d' « amateurs » ne le sont que par défaut. De plus le développement des pratiques artistiques engendrant la formation de collectifs ne répond pas stricto sensu à la qualification d' « amateur » ou de « professionnel ».

2 - Le collectif et les créations

De nos jours de nombreux artistes se groupent en collectifs associatifs, donnant une existence administrative et symbolique à leurs démarches. Parfois cette « mise en collectifs » relève d'une démarche artistique à part entière, c'est notamment le cas du siglage. Le siglage est une des formes de signature commune que prennent les collectifs artistiques. De façon critique et ironique ils instituent un rapport distancié de l'artiste face au monde de l'art et au monde tout

¹⁰⁵ BRACKAHAGE Stan. Défense de l'amateur. In *Métaphores et visions*, Paris : Editions de Centre George Pompidou, 1998.

¹⁰⁶ Directeur régional des affaires culturelles région Centre.

¹⁰⁷ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit. Troisième volume. Groupe d'appui*. p. 13.

court. Agir de manière similaire à une entreprise multinationale c'est ce que propose le collectif « etoy ». Directement consultables sur leur site Internet, des propositions d'emplois sont mises en ligne ainsi que des formulaires proposant de prendre part au capital du collectif. Avec une esthétique et une communication proches des entreprises, les artistes d'« etoy » proposent une caricature douce-amère du système globalisant capitaliste en s'appropriant ses codes.

Les correspondances des pratiques artistiques actuelles avec le médium Internet sont intéressantes, car elles sont aussi engagées dans un processus d'hybridation des genres proche du multimédia. Paul Ardenne parle de l'artiste actuel en tant qu'artiste « multitype »¹⁰⁸, c'est en cela qu'il rejoint le concept de transversalité de l'œuvre d'art virtuelle. Pour l'agent d'art Parisien Ghislain Mollet – Viéville cité par Paul Ardenne, après l'art conceptuel, l'art actuel a pris un nouveau tournant « les artistes, dans une pratique multimédia (...) s'investissent dans différents réseaux interactifs où l'art devient indissociable de l'histoire de notre société ; ils s'associent ainsi à des activités artistiques qualifiées de périphériques : la communication, la mode, l'architecture, la musique... et contribuant à déstabiliser la notion d'objet d'art sacralisable, ils donnent à leurs influences une légitimité qui ne correspond pas toujours à celle que le marché de l'art ou les lieux d'art traditionnel aimeraient privilégier. »¹⁰⁹

Identique en cela avec les squats artistiques, Internet bouleverse notre rapport à la culture, et notre appréhension de l'œuvre artistique. L'œuvre devient accessible dans un rapport non marchand. De nombreux éléments de la cyberculture sont à mettre en parallèle avec le développement des « squats artistiques », notamment dans le nouveau rapport à l'individu et à l'œuvre, l'esprit de communauté et de collectivisation. De nombreux artistes se servent du médium Internet afin de diffuser leurs créations artistiques par le biais du réseau. En effet la progression de l'informatique au sein de notre société a changé notre façon de communiquer dans ce que l'on nomme la société de l'information et de la communication. Les nouvelles technologies de la communication sont devenues un élément incontournable des formes de créations artistiques actuelles. Cependant, paradoxalement à ce développement exponentiel des médium de communication où les processus d'individualisation du citoyen et de son

¹⁰⁸ ARDENNE Paul, *Art. L'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*. Paris : Editions du regard, 1997.

¹⁰⁹ *Ibid.*

rapport à la culture sont favorisés, on assiste à une désaffection des publics pour l'art contemporain sous toutes ces formes, laissant les débats entre les mains de « spécialistes »¹¹⁰. Comme dans les squats ou les « friches », Internet permet la production et la diffusion de l'œuvre sans s'encombrer des intermédiaires officiels. Si l'on considère les démarches artistiques de etoy¹¹¹ corporation, on s'aperçoit que la technologie du réseau est indispensable. A la manière des squats artistiques, mais aussi à l'intérieur de ceux-ci, des îlots d'art actuel se créent dans des espaces utopiques et/ou poétiques. Nous pouvons citer par exemple le projet Print¹¹² au squat des tanneries à Lyon, qui vise à donner accès au réseau Internet au plus grand monde par le biais d'un atelier d'informatique populaire.

Toujours dans cette optique expérimentale des rapports entre l'art et la société, les nouvelles technologies de la communication permettent, à l'heure de la reproductibilité technique de l'œuvre¹¹³ et de son traitement numérique, de faciliter le pillage, la reprise, la duplication sélective, ou l'hybridation de cette œuvre devenue « sans aura ».

De plus, dans une société saturée de messages, de codes et de symboles, la reprise à son compte de caractères ou de signes culturels apparaît comme nécessaire à l'affirmation de son individualité, vers une « esthétisation de soi »¹¹⁴ pour reprendre le terme de Christian Ruby. Les artistes aussi réagissent en circonstance à ce phénomène de saturations de messages que Nicolas Bourriaud désigne par le terme de « pluie culturelle »¹¹⁵. Pour lui : « n'importe quel individu contemporain, vivant dans une grande ville, aujourd'hui, est confronté à une véritable pluie d'objets culturels et de signes. C'est une situation inédite. Jamais, aucun individu n'a eu à subir un tel déferlement dans l'histoire de l'humanité. Donc, à partir de cette situation de pluie culturelle, il faut essayer de construire une culture. Soit on se protège de la pluie en devenant complètement hermétique, soit on essaye de construire des rigoles, des dispositifs qui nous permettent de capter ces choses et de s'en servir. La véritable force subversive, c'est la force de l'usage. »¹¹⁶

¹¹⁰ Lire à ce sujet : JIMENEZ Marc. *La querelle de l'art contemporain*. France : Editions. Gallimard, 2005. 402 p.

¹¹¹ Site Web : www.eto.com

¹¹² Site Web : <http://print.squat.net>

¹¹³ BENJAMIN Walter. *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. In Essais Tome 2, Paris : Denoël et Gonthier, 1983. 222 p.

¹¹⁴ RUBY Christian. *L'Etat esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Paris : Editions Castells Labor, 2000. p. 31. Collection Quartier Libre.

¹¹⁵ BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art.*, 15 février 2002, n°2.

¹¹⁶ *Ibid.*

Dans son aspect subversif cette capacité technique à « pirater » les choses, nous renvoie à l'idée du détournement¹¹⁷ chère à l'Internationale situationniste, empruntant des codes, des images ou des textes et les employant dans un sens nouveau. Lorsque Jérôme Sans¹¹⁸ parle des artistes comme « hackers du réel »¹¹⁹ c'est certainement de cela qu'il veut parler.

Face à l'impossibilité des institutions de prendre en compte toute la diversité de la création actuelle, l'artiste devient son propre diffuseur, nous sommes souvent dans un processus de « do it yourself ». A l'heure de la société de l'information et de la communication, l'artiste lance sa propagande, son analyse dans le flux incessant des données, dans un monde saturé de messages.

Cette prise de contrôle de l'artiste sur la création, la production, la diffusion lui donne une plus grande marge de manœuvre, comme le dit Loïc Touzé¹²⁰ lorsqu'il parle de son travail : « si ces espaces sont ouverts, je ne suis alors pas déresponsabilisé et de ce fait, moins instrumentalisé. Je peux agir sur énormément de paramètres »¹²¹.

Les cultures dites « alternatives » se montent aussi en réseaux. Au niveau de la communication on note depuis longtemps des initiatives, les phénomènes des fanzines, ou webzine issus d'un « amateurisme décomplexé ».

Lorsque l'on observe les organisations des squats ou des « friches », les associations résidentes dans la grande majorité des cas donnent leur impulsion artistique et une identité au projet. Le principe associatif permet d'éviter l'écueil d'une gestion directoriale unique et de se diriger vers une organisation plus démocratique. Les associations cohabitent en gérant plusieurs médiums de créations. A titre d'exemple je citerai la friche de l'Antre-Peaux à Bourges ou cohabitent des associations aussi éclectiques que Sonar-Lab (musique), Bandits-Mages (art vidéo, multimédia), le Nez dans les étoiles (cirques). La mise en contact de différents artistes permet sans nul doute de créer une effervescence propice à la création.

On note avec le phénomène des free party ou des raves l'apparition d'une nouvelle manière de vivre la fête et donc la culture. Pour Nicolas Bourriaud les free party constituent une

¹¹⁷ Pour plus de précisions sur les détournements situationnistes : CHOLLET Laurent. *L'insurrection situationniste*. Italie : Editions Dagorno, 2000. 351 p.

¹¹⁸ Co-directeur du Palais de Tokyo, commissaire d'exposition, critique d'art.

¹¹⁹ SANS Jérôme. Hardcore vers un nouvel activisme. In *Hardcore vers un nouvel activisme*, Paris : Editions Cercle d'art, 2003. p. 7.

¹²⁰ Chorégraphe.

¹²¹ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième volume. p. 27.

nouvelle forme de manifestation : « Il s'agit d'une assemblée spontanée et momentanée d'individus autour d'un même objectif, qui viennent occuper un endroit qui n'est pas prévu à cet effet. » Cette façon de se réapproprier un espace afin d'y engendrer un événement artistique est justement ce que questionne le collectif artistique AAA Corp, interrogant la notion d'espace et le détournement de sa fonction. Le collectif a créé des structures mobiles, offrant la possibilité de s'intégrer dans différents lieux, afin de diffuser ou d'abriter une proposition artistique. Les architectures modifiables et mobiles de AAA Corp questionnent le rôle de l'artiste dans la cité : créateur d'une œuvre qui ne trouvera son sens que face à un public. Il désacralise ainsi le rapport à l'art, en structurant des îlots mobiles ludiques artistiques dans l'espace urbain.

Le collectif travaille aussi sur des problématiques d'autogestion et d'autosuffisance énergétique, par exemple avec la création d'œuvre utilitaire, telle qu'un générateur permettant l'autonomie énergétique du groupe lors d'interventions.

AAA corp est un collectif associatif loi 1901, les membres ont effectué une formation à l'école des beaux arts de Saint Etienne, ils définissent leurs productions comme une « démarche de résistance, de parasitage et de réappropriation du pouvoir de faire. »¹²²

Certaines œuvres de ce collectif sont aux limites de la légalité et interrogent l'art comme étant le dernier bastion de la liberté : « Les dispositifs que nous mettons en place sont souvent à la marge de la légalité mais leur validation ou leur reconnaissance en tant qu'œuvre d'art par des institutions artistiques et culturelles leur confèrent une existence légitime »¹²³. C'est le cas d'une de leurs œuvres *AAA Corp. Raffinerie*, il s'agit d'une structure mobile dont l'utilité est de fabriquer un « carburant alternatif à l'aide de graines de tournesol ou de colza pour faire fonctionner les moteurs diesel »¹²⁴.

La notion de collectif que nous avons rapidement aperçue à travers différents « groupes artistique » est une des données à prendre en compte lorsque l'on s'intéresse aux artistes ou aux équipes gérant les squats et les friches, nous y reviendrons.

¹²² VOLTZ Aurélie. AAA Corp sur la faille. In *Hardcore vers un nouvel activisme*, Paris : Editions Cercle d'art, 2003. p. 30.

¹²³ *Ibid.* p. 37.

¹²⁴ *Ibid.* p. 33.

3 - l'expérimentation

Il apparaît qu'habiter un lieu en résidence permet à l'artiste de nouvelles possibilités de travail et de propositions artistiques. Par exemple, en ce qui concerne l'art vivant, cela permet de sortir d'une logique classique de répétitions suivie d'une démonstration au public. Ici le travail en construction peut être montré toujours dans une optique expérimentale du rapport art-population. De plus, lorsque l'on interroge des compagnies théâtrales, on s'aperçoit que l'implication personnelle des acteurs dans la réalisation d'un projet final spectaculaire dépasse largement le cadre de la maigre rémunération dont peut faire l'objet une représentation publique, et ce lorsqu'elle est rémunérée. Les artistes sont alors obligés pour la plupart de trouver une autre activité professionnelle. Mais il est clair, étant donné la politique des diffusions en France, que les lieux de représentations classiques ne suffisent plus, contraignant les compagnies à travailler afin d'élaborer un produit spectaculaire en espérant qu'un diffuseur se trouvera dans la salle et programmera le spectacle. Des lieux tels que les squats ou les « friches » permettent à des compagnies d'expérimenter des publics hors des cadres rigides des politiques d'abonnement des théâtres en France et en instituant un rapport autre que marchand. Selon Thierry Escarmant, chorégraphe de « la compagnie Enfin Le Jour » basée à Pau, l'utopie fondatrice de son travail consistait à être : « (...) conditionné à produire des spectacles et à entretenir l'espoir que ces productions correspondent avec le marché de la diffusion de la danse contemporaine, nous nous sommes tous engagés dans cette croyance utopique d'une réussite marchande improbable ». Avec le recul : « Au-delà du fait que cette espérance, bâtie sur la volonté d'être élu aux dépens du plus grand nombre, participe à des principes dont je me méfie, elle est tout à fait irréaliste. En effet, hormis quelques structures très institutionnalisées, et quelques autres rares exceptions, souvent très éphémères, en proie aux phénomènes de modes, les pièces chorégraphiques sont peu diffusées. Et si, d'évidence, les programmations ne représentent pas, ou plus, tous les courants actuels de la recherche chorégraphique, elles ne représentent pas non plus tous les publics désireux de les rencontrer. Publics évincés d'un côté par la politique de diffusion favorisant la programmation de dates isolées à l'encontre des séries, et de l'autre, par un système d'abonnement arrivé à saturation dans bon nombre de lieux prestigieux. »¹²⁵

¹²⁵ Propos recueillis sur un tract d'actualisation du projet de l'association en 2004.

Selon Ferdinand Richard¹²⁶, l'argument économique ne justifie pas à lui seul le fait que des équipes artistiques intègrent une friche « mais aussi parce que, confrontées à des nouvelles esthétiques et donc à de nouvelles méthodes de travail, à de nouveaux trajets, elles avaient besoin d'être dans des lieux sinon adaptés, au moins suffisamment vides pour pouvoir dessiner leur propre trajectoire. »¹²⁷

La plupart des artistes créant dans ces lieux revendiquent un autre rapport au public hors des rouages habituels de la consommation passive de spectacles, en effet selon Christian Benedetti¹²⁸ : « Beaucoup de lieux existant sont inadaptés car ils ne correspondent plus à l'envie des artistes de travailler, ni même à une forme possible de représentation. »¹²⁹

L'architecture assumée par des artistes, d'un lieu en réhabilitation, permettrait donc d'offrir au public une autre expérience de l'art : « on ne met plus les gens dans un état de consommation de spectacle, mais on les invite à une réflexion, à un partage différent. »¹³⁰. Cette réflexion serait donc permise par la liberté de l'artiste de moduler l'espace à sa convenance et en brisant le rapport frontal propre au théâtre à l'italienne par exemple. Le contenant aurait donc un impact sur le contenu. De plus, ces lieux permettraient un décroisement des publics, donnant un accès à des populations moins sensibilisées à l'art contemporain. Pour Jean Louis Biard¹³¹ : « Le projet qui provoque la recherche d'un espace différent est très souvent un projet qui permet effectivement d'aller vers des publics différents »¹³².

Cette mise en place de propositions jouant sur un rapport plus participatif voire interactif du public n'est certes pas l'apanage de tels lieux, cependant l'aspect politique que revêt une telle démarche d'intégrer le spectateur à la dynamique créatrice est à prendre compte. D'un point de vue plus pragmatique, on peut espérer trouver un rapport de convivialité plus riche que dans le rapport marchand culturel institutionnel.

Cette question de la place du public à travers un nouvel axe de propositions artistiques consisterait selon Loïc Touzé à interroger les rapports de la création, de la diffusion, de la formation et de la sensibilisation d'une manière différente que dans les lieux institutionnels.

¹²⁶ Musicien, directeur de Aide aux Musiques Innovatrices et codirecteur de la Friche la Belle-de-Mai à Marseille, cofondateur du réseau Fanfare

¹²⁷ LEXTRAIT Fabrice. *Op. Cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 7.

¹²⁸ Metteur en scène, directeur de la Friche d'Alfortville, Professeur au conservatoire de Marseille, membre d'Autre Parts.

¹²⁹ LEXTRAIT Fabrice. *Op. Cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 8.

¹³⁰ *Ibid.* p. 8.

¹³¹ Directeur des affaires culturelles de la ville de Rennes

¹³² LEXTRAIT Fabrice. *Op. Cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 10.

Ce questionnement devenant partie intégrante des projets artistiques. C'est ce que Nicolas Bourriaud nomme l'esthétique relationnelle, qu'il définit simplement : « l'esthétique relationnelle, n'est rien d'autre que les relations qui sont produites par les œuvres. »¹³³

Nous avons déjà vu les problèmes inhérents à la recherche d'un atelier de création, qui poussent certains créateurs à intégrer des « squats d'artistes ». Dans un contexte économique difficile pour la création indépendante, la circulation de l'artiste et donc de l'œuvre est pour le moins problématique, cependant les réseaux de friches et de squats ouvrent une nouvelle possibilité à la circulation des œuvres.

Ces expériences constituent un excellent moyen de se consacrer à de nouveaux publics et de s'enrichir de l'apport d'autres artistes locaux tout en s'inscrivant dans un projet ou une dynamique commune.

Parallèlement, de nombreuses institutions ont mis en place ces dernières années des locaux en vue de pouvoir accueillir des résidences d'artistes. Cette circulation est aussi synonyme de reconnaissance pour l'artiste qui a ainsi les moyens de se faire connaître en dehors d'un unique réseau.

L'augmentation du lieu d'accueil de résidences d'artistes en France est représentative de ce phénomène. En 1996 une quarantaine de résidences était recensées, en 2004 on atteint environ 140 lieux recensés¹³⁴. Ces lieux d'accueil sont fluctuants et une prise en compte exhaustive est impossible. Les résidences peuvent être le fruit d'une institution, d'une association ou bien d'une initiative privée. Bien entendu, les conditions d'accueil peuvent changer d'une résidence à l'autre. Dans l'absolu la définition donnée par le CNAP d'une résidence est la suivante : « une résidence est un lieu qui accueille un ou plusieurs artistes pour que celui-ci ou ceux-ci effectuent un travail de recherche ou de création, sans qu'il y ait obligation de résultat, et la création sera facilitée grâce à la mise à disposition d'un lieu de vie et de création, de moyens financiers, techniques et humains.»¹³⁵

L'ouverture de lieux « alternatifs » au public permet de mettre en place de nouveaux protocoles de diffusion du travail artistique, comme dans le théâtre Brechtien, la création est montée telle qu'elle, assumant ses coulisses, l'envers de son décor. Les squats ouverts au public permettent de voir les artistes au sein de leurs ateliers, changeant le regard du public habitué à voir « le produit fini » dans le milieu feutré d'un musée ou d'une galerie. Le

¹³³ BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art.*, 15 février 2002, n°2.

¹³⁴ CNAP. Résidences d'artistes en France. Décembre 2003.

¹³⁵ *Ibid.*

processus de création est désacralisé, il s'agit peut être de la fin d'une conception métaphysique de l'art.

Nous l'avons vu à travers différents exemples, tel que le squat de la rue Rivoli ou le squat Ssokapi rue de Thorigny, l'ouverture au public constitue un enjeu majeur dans la fonction des « lieux alternatifs ». Le public participe à la vie du lieu, ce dernier le légitime par sa présence et met en contact la population et les artistes sans intermédiaire. Le travail de l'artiste est visible et participe à la démystification du processus de création. Le lieu devient en lui-même une œuvre d'art «livrant la constante représentation de son making-of»¹³⁶.

¹³⁶ ZERGUINE Valérie. L'ennemie public n°1. *Technikart*, décembre 2000, n°40.

DEUXIÈME PARTIE

SQUATS ARTISTIQUES ET « NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ART » :

ENJEUX D'UNE GESTION POLITIQUEMENT CORRECTE D'UN LIEU « ALTERNATIF »

D) Etat des mesures institutionnelles

La prise de conscience des institutions culturelles des mutations artistiques s'opérant dans les squats et les friches s'organise en 2000 sous l'égide de Michel Duffour par la demande d'une étude des phénomènes « posant de manière originale et singulière la question des conditions de productions et donc de réception de l'acte artistique »¹³⁷. Des mesures administratives concrètes se mettent alors progressivement en place.

1 - Le rapport Lextrait

Le rapport réalisé par Fabrice Lextrait, correspond à une demande effectuée par Michel Duffour en 2000, alors secrétaire d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle. Pour Michel Duffour, « L'objectif de cette mission est d'appréhender et de rendre plus explicite les fondements communs de ces initiatives singulières. »¹³⁸ Le rapport est construit avec un parti pris monographique. Une quinzaine de lieux sont étudiés¹³⁹, et des « fiches d'expériences » sont réalisées sur dix sept autres lieux¹⁴⁰. Suite à cette demande, il s'agit pour Fabrice Lextrait « de pouvoir appréhender les fondements communs et les déterminants artistiques, économiques, sociaux, urbains et politiques de ces expériences (...) afin que les services du

¹³⁷ DUFFOUR Michel. Lettre à Fabrice Lextrait. In Lextrait Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Duffour secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Deuxième Volume. p. 4.

¹³⁸ *Ibid.* p. 4.

¹³⁹ Les monographies :

L'Archipel des squats à Grenoble – Alternation à Paris - L'Antre-Peaux et Emmetrop à Bourges - La Base 11-19 et Culture commune à Loos-en-Gohelle - La Caserne d'Angely à Nice - Friche André Malraux et Le Collectif 12 à Mantes-la-Jolie - Friche la Belle-de-Mai et Système Friche Théâtre à Marseille – La Laiterie et Cejc à Strasbourg - Mains d'œuvres à Saint Ouen - Mix Art Myris à Toulouse - La Paperie et Cie Jo Bithume à Angers - Le 49 ter à Lille – Rakan à Nîmes – TNT et Cie Thiberghien à Bordeaux - Uzeste musical et Cie Lubat à Uzeste.

¹⁴⁰ Les fiches :

Le Batofar à Paris - La Casa Musicale à Perpignan - La Caserne à Pontoise - Le Comptoir à Marseille - La Condition publique à Roubaix - La Fabriks à Marseille, Paris, Dakar - La Ferme du Bonheur et Cie Paranda Oullam à Nanterre - Les Friches en Italie - Les Frigos à Paris - Gare au Théâtre à Ivry - La Halle Verrière - Les Halles de Sharbeek à Bruxelles - Le Hangar des Mines à Aigrefeuille – Les Récollets à Paris - Les Subsistances à Lyon - L'Usine Hollander et Cie La Rumeur à Vitry - L'Usine à Tournefeuille.

ministère de la Culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label. »¹⁴¹ De plus, l'objectif du ministère est de « construire un échange entre opérateurs, artistes, institutions afin d'offrir une base documentaire pouvant servir à terme à imaginer des processus d'évaluations. »¹⁴² On saisit l'ambition du projet, qui consiste dans l'absolu à accompagner sans dénaturer des projets non institutionnels et hétéroclites.

Cette approche de terrain a été ensuite le ferment de discussions d'un groupe d'appui constitué de « quinze personnalités » où aucun représentant de squat n'est présent. Les différents collègues du groupe d'appui compteront au final dix neuf personnes¹⁴³.

L'accompagnement de ces formes culturelles « d'un nouveau genre » entraîne par voie de conséquence des questionnements légitimes quand à la faculté de l'état à gérer les mutations culturelles de la société. Fabrice Lextrait expose donc en conclusion des « réponses »¹⁴⁴ quand à l'accompagnement éventuel des projets.

2 - Les mesures ministérielles

Ce coup de projecteur institutionnel braqué sur des lieux qualifiés dans le rapport Lextrait : « d'intermédiaires, interstitiels, possibles, improbables, alternatifs, ouverts »,¹⁴⁵ démarre une série de démarches :

- Dix rencontres régionales en Automne 2001 animées par Michel Duffour « qui réuniront élus, porteurs de projets et services déconcentrés de l'Etat. »¹⁴⁶
- La tenue, en janvier 2002, d'un colloque international, organisé par le ministère de la Culture et de la Communication, en collaboration avec l'Agence Française d'Action Artistique.

¹⁴¹ DUFFOUR Michel. Lettre à Fabrice Lextrait. *op. cit.* Premier volume. p. 4.

¹⁴² LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 7.

¹⁴³ Collège des artistes : Christian Benedetti, Catherine Boskowitz, Ferdinand Richard, Loïc Touzé.

Collège des opérateurs : Fazette Bordage, Chantal Lamarre, Karine Noulette.

Collège des intellectuels : Henry Pierre Jeudy, Fabrice Raffin, Dominique Sagot Duvaux.

Collège des responsables administratifs : Jean-Louis Biard, Jean-Claude Pompougnac, Anita Weber, Alain Grasset, Patrice Marie, Alain Van Der Malière, Marie-Pierre Bouchaudy.

¹⁴⁴ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième Volume. p. 4.

¹⁴⁵ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 8.

¹⁴⁶ Communiqué de presse du ministère du 19 juin 2001 disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextait.htm>

Le ministère annonce aussi dans son communiqué de presse : « Le renforcement du suivi de ces initiatives au sein du ministère de la Culture et de la Communication. Ainsi, la Délégation au Développement et à l'Action Territoriale (DDAT) assurera un rôle accru de coordination entre les directions centrales et déconcentrées. Une réflexion sera engagée avec les inspections de la création artistique sur les modalités de l'évaluation. Les services du Patrimoine seront sensibilisés et mobilisés, et la direction multimédia du CNC associée. La Directive Nationale d'Orientation, adressée aux Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), développera ce nouveau champ artistique et indiquera nettement la place qu'il doit occuper dans l'intervention de l'Etat. »¹⁴⁷

Ainsi, au sein du ministère de la Culture et de la Communication est créée une cellule inter directionnelle « coordonnée par la DDAT et son délégué Michel Clément, cette cellule qui s'est réunie pour la première fois le 26 septembre 2001, vise à centraliser les différents départements du ministère concernés par les lieux « non institutionnels »¹⁴⁸ et souvent pluridisciplinaires.»¹⁴⁹

On perçoit que le ministère voit dans le développement et l'encadrement de ces lieux un réel enjeu dans le développement de la culture au niveau des collectivités territoriales.

L'élaboration « d'une petite équipe opérationnelle, interministérielle, qui serait au service de l'Etat déconcentré comme des collectivités territoriales, pour dispenser conseils, expertises et mutualiser les savoir-faire »¹⁵⁰ est envisagée.

C'est le 15 février 2002 qu'elle est mise en place officiellement, il s'agit d'une mission auprès de l'institut national des villes, répondant au nom de code de la mission « Nouveaux Territoires de l'Art »¹⁵¹. Une équipe est donc créée pour trois ans à partir de mars 2002, elle est animée par Jean Digne¹⁵². Un personnel de plusieurs ministères la compose afin d'intervenir de différentes manières auprès des collectivités territoriales telles que : « le conseil, l'expertise, l'information, la formation, l'étude, la médiation ou encore l'expérimentation. »¹⁵³

¹⁴⁷ Communiqué de presse du ministère du 19 juin 2001 disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextrait.htm>

¹⁴⁸ Communiqué du ministère disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextrait.htm>

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Communiqué de presse du ministère du 19 juin 2001.

¹⁵¹ Communiqué du ministère disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextrait.htm>

¹⁵² Voici la biographie de Jean Digne présente sur le site du ministère de la culture : « Dès les années 70 à partir d'Aix-en-Provence il invente une page de l'action culturelle hors Paris. La ville devient avec lui l'espace de la création et de la rencontre. Ensuite pour la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et l'Etat, il s'engage dans la mise en œuvre de la décentralisation. Après l'Afrique avec l'Unesco, le Maroc et l'Italie avec le ministère des Affaires étrangères, il dirige l'AFAA où durant neuf années il animera une coopération artistique internationale audacieuse, multiple, proche des artistes et des collectivités locales. Aujourd'hui au cabinet de Jack LANG, il participe aux enjeux de l'éducation dans une perspective interculturelle. »

¹⁵³ Communiqué du ministère

Pour le ministère, le cas des « Nouveaux Territoires de l'Art » doit être envisagé dans une optique interministérielle car il concerne « simultanément les secteurs sociaux, économiques, urbains, éducatifs »¹⁵⁴. Les fonds spécifiques de développement alloués à cette mission restent néanmoins symboliques et dérisoires : 2,8 Millions d'euros¹⁵⁵.

3 - Les groupes de réflexion

A la suite de ces mesures, les dix rencontres régionales initialement prévues se matérialisent en huit séminaires interrégionaux réunissant « artistes, porteurs de projets, représentants des collectivités et des services déconcentrés de l'Etat, avec pour principaux objectifs la mise en réseau de l'ensemble des acteurs du développement culturel local et un meilleur accompagnement technique et financier de la part des partenaires publics concernés.»¹⁵⁶

Se déroulant en automne 2001, ces séminaires¹⁵⁷ ont surtout pour but de mettre en contact des élus des collectivités territoriales avec les artistes. Selon Sylvain Nadau¹⁵⁸ : « il s'agissait surtout de prendre le pouls du terrain, notamment des élus, en les confrontant aux artistes. »¹⁵⁹

Ensuite, est organisé du 14 au 16 février 2002 un colloque à rayonnement international autour de ce que l'on appelle désormais au ministère « Les Nouveaux Territoires de l'Art »¹⁶⁰. Cette « grande messe » réunissant « plusieurs centaines d'artistes, de porteurs de projets, d'opérateurs culturels, des philosophes, des sociologues, des historiens, des psychanalystes, des économistes, ainsi que des élus locaux, des ministres et des représentants d'administration français et étrangers »¹⁶¹ s'est tenue à la friche Belle de Mai de Marseille.

On peut remarquer la rapidité avec laquelle Michel Duffour, aidé de son équipe, a tenté de cerner le sujet des « Nouveaux Territoires de l'Art », qui en moins de deux ans commande un

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ MERIE Patrick. L'art en dehors des sentiers battus. *La Provence*, 2 février 2002.

¹⁵⁶ Communiqué du ministère

¹⁵⁷ Lille le 12/10/01, Bordeaux le 9/11/01, Lyon le 14/11/01, Perpignan le 22/11/01, Metz le 6/12/01, Nanterre le 13/12/01, Rennes le 14/12/01, Caen le 09/01/02.

¹⁵⁸ Chargé d'Information et de documentation à la DRAC Aquitaine.

¹⁵⁹ NADAU Sylvain. *Séminaires interrégionaux*. [E mail] Message à Emmanuel Larroutou. 28 juin 2005 ; communication personnelle.

¹⁶⁰ Communiqué de presse du 17 janvier 2002 disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextrait.htm>

¹⁶¹ Communiqué du ministère disponible sur Internet :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/duffour-2002/marseille.htm>

rapport, organise un tour de France des régions puis un colloque international. Il s'en félicitera d'ailleurs dans la presse : « on se plaint, non sans raisons, de la lenteur de l'état. Après mon premier tour de France des régions et ma demande d'un rapport en octobre 2000, mon ministère aura eu une attitude neuve en seize mois. C'était un sujet suffisamment passionnant pour que l'état bouge. »¹⁶² Un phénomène passionnant qui, rappelons le, existe de puis plus de 20 ans en France.

4 - Le Rapport Padilla

Le 13 Mai 2003, le ministère de la Culture charge Yolande Padilla, ancienne directrice générale de la Scène nationale et de la maison de la culture en préfiguration de Grenoble, d'établir un rapport ayant pour titre : *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Ce rapport tente « sans intention d'exhaustivité »¹⁶³ de mettre en avant « quelques une des tendances de fond particulièrement éclairantes »¹⁶⁴. Cette mission débute dans ce que Yolande Padilla appelle « une seconde phase de ralentissement »¹⁶⁵ intervenant après les initiatives du ministère que nous avons vu précédemment. Cette phase est jugée par les artistes, selon Yolande Padilla, comme « un désintérêt de l'Etat pour leurs activités »¹⁶⁶.

Elle insiste aussi sur le rôle prépondérant que doit jouer le ministère au sujet de l'accompagnement de ces lieux, en soulignant le rôle d'expertise et de conseil que la plupart des collectivités territoriales vont avoir tendance à lui assigner.

Ce rapport est constitué en partenariat avec le « réseaux » autre(s)pARTs¹⁶⁷ qui propose un petit rapport intitulé « *Réflexions pour un référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et des espaces - projets artistiques, visant à une autre relation à l'art et aux populations* »¹⁶⁸. Cette association loi 1901 indique des critères d'évaluations sur ce qu'elle nomme désormais

¹⁶² MERIE Patrick. L'art en dehors des sentiers battus. *La Provence*, 2 février 2002.

¹⁶³ PADILLA Yolande. *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Décembre 2003. Ministère de la culture et de la communication. p. 5.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 4.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 45.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 45.

¹⁶⁷ Acteurs Unis pour la Transformation la Recherche et l'Expérimentation (sur les relations entre) Populations ARTs et société.

¹⁶⁸ Autre(s)pARTs. Référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et espaces - projets artistiques, visant une autre relation à l'art et aux populations. In PADILLA Yolande. *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Décembre 2003. Ministère de la culture et de la communication. 10 p.

des « espaces – projets artistiques » et non plus des « lieux intermédiaires » comme le faisait Fabrice Lextrait dans son rapport. Ce changement d'appellation n'est pas anodin, il induit une nouvelle grille d'évaluation en vue d'un accompagnement institutionnel selon des critères d'éligibilités plus précis. Nous y reviendrons plus tard.

L'association Autre(s)pARTs, quant à elle, a été créée le 1er septembre 2000 « d'un double constat : le développement de nouveaux lieux, de nouveaux projets qui, sur le territoire, tentent de repenser l'action artistique et culturelle, et la difficulté pour les instances civiles ou publiques de repérer, de reconnaître et de soutenir ces initiatives. »¹⁶⁹ Elle est composée de différents membres représentants des friches¹⁷⁰ et va devenir un interlocuteur privilégié des institutions, de part ses objectifs de « favoriser la mise en œuvre d'un centre commun de réflexion, de recherche et d'action pour la valorisation des projets et des lieux qui organisent leurs pratiques et expérimentations autour de nouvelles et autres relations entre arts, territoires et populations. »¹⁷¹

¹⁶⁹ Information prise sur le site Internet de l'association à l'adresse : <http://autresparts.free.fr/>

¹⁷⁰ Guy Alloucherie, Compagnie Hendrick Van Der Zee, Loos-en-Gohelle. Mustapha Aouar, Gare au Théâtre, Vitry. Christian Benedetti, Théâtre Studio, Alfortville. Fazette Bordage, Art Factories/Mains d'oeuvres, Saint Ouen. Lucille Calmel, myrtilles.lacoopérative, Montpellier. Eric Chevance, le TNT, Bordeaux. David Conti, Drama Makina Production, Roubaix. Christophe Demarthe, Compagnie vies à vies, Lille. Henri Devier, La Gare Mondiale, Bergerac. Jean Djemad, Compagnie Black Blanc Beur, Trappes. Gaby Farage, Le Bruit du Frigo, Bordeaux. Philippe Foulquié, La Friche La Belle de Mai, Marseille. Philippe Henry, maître de conférences en Etudes Théâtrales, Université Paris 8 - Saint-Denis. Jean-Jacques Hocquard, La Parole Errante, Montreuil. Jean Hurstel, Président de Banlieues d'Europe. Bruno Lajara, Compagnie vies à vies, Lille. Chantal Lamarre, Culture Commune, Loos-en-Gohelle. Jacques Livchine, Le Théâtre de l'Unité, Audincourt.

¹⁷¹ Information prise sur le site Internet de l'association à l'adresse : <http://autresparts.free.fr/>

II) Les enjeux pour les institutions

1 - Un enjeu politique et électoraliste

Les mesures prises par le ministère afin de trouver des voies permettant une pérennisation des friches dans leur ensemble et leur diversité sont totalement utopiques. Les processus d'évaluation mis en œuvre par le rapport L'extrait se butent à l'impossibilité de mettre en place une politique publique cohérente et unifiée lorsqu'il s'agit de manifestations aussi éclectiques que les « Nouveaux Territoires de l'Art ».

De plus, la part des collectivités territoriales et des régions est décisive dans l'accompagnement d'une « friche » ou d'un squat artistique. Cet accompagnement est lui-même soumis à de nombreux facteurs hétérogènes allant du voisinage au propriétaire ou aux groupes d'intérêt spoliés lorsqu'il y a prise de possession illégale d'un lieu. En effet, l'autorité publique doit intégrer sa vue dans un ensemble social et politique où cohabitent de nombreux acteurs.

L'intérêt politique que représente les friches est aujourd'hui certain, cependant la forme du squat est celle qui pose le plus de problèmes aux institutions car, lui être favorable inclut une prise de position visant à sa légalisation prochaine par rachat ou entente avec le propriétaire du lieu, lui être opposé est une déclaration de guerre justifiée par l'atteinte fondamentale qu'elle constitue au droit de propriété, ciment de notre société occidentale.

Il y a dans la prise en compte du phénomène des squats artistiques et des friches un aspect « schizophrénique » de l'Etat, qui réprime ou accompagne, selon des facteurs qui résident la plupart du temps dans la stratégie politique d'une municipalité ou d'une collectivité territoriale.

Divers conflits politiques à propos des squats artistiques ou des friches ayant eu une certaine couverture médiatique nous renseignent et servent d'exemples parfois symptomatiques de l'instrumentalisation culturelle par une politique électoraliste.

Souvent, ce qui n'est pas récupérable électoralement est logiquement mis en marge et

combattu, la politique « inter ministérielle » de Nicolas Sarkozy le prouve, les squats artistiques ne sont pas à son goût. La répression policière dont ont fait preuve les gouvernements envers ces lieux est sûrement proportionnelle au manque de compréhension du concept d'exception culturelle, que revendiquent la plupart des artistes des squats, fiers de leur inadéquation à un *monde de l'art* marchand basé sur un rapport à la notoriété et souvent hermétique. L'argument quasi systématique, nous l'avons vu, est l'atteinte à la propriété : « Je ne suis pas Jack Lang. Art ou pas, un squat est un squat, une atteinte à la propriété. »¹⁷². Tels sont les propos de Nicolas Sarkozy lorsqu'il donne son avis sur le squat de Mix'Art Myrys à Toulouse qui regroupe environ 300 artistes. Discours perverti par la médiatisation du personnage politique, il tente de s'imposer comme centre d'impulsion unique dans une entreprise qui concerne beaucoup de membres de la société civile ainsi que des hommes politiques locaux, cela peut paraître étonnant dans une France qui pose toute entreprise de politique publique comme une action de concertation négociée. Effet d'annonce et manipulation médiatique se mêlent ici dans ce qui constitue l'une des faces de la récupération politique des squats et des friches, celle de la négation de leur légitimité. Il s'agit d'une logique d'attribution de la guerre menée aux squats dont les artistes sont avant tout les responsables pénaux. Politiquement, cela reste une affaire de position médiatique, car de nos jours aucune politique culturelle ne se situe dans un rapport de décideur unique, l'Etat a perdu de sa force et de sa crédibilité et doit faire appel à des associations afin de tenir compte des réalités objectives. Le jeu social est fait de rapport de force entre pouvoirs et contre pouvoirs, la gestion de la culture ne fait pas exception à la règle.

Néanmoins, un cadre législatif de procédures mis en place pour combattre les squatteurs est souvent appliqué par voie de pressions policières sinon juridiques à l'encontre des artistes. Les difficultés que subissent les personnes impliquées dans la vie « associative » de ces lieux, sont extrêmement pesantes. En effet, les amendes sont nominatives. En 2003 le DAL¹⁷³ avait cependant réussi à faire pression sur Nicolas Sarkozy, qui a dû retirer l'article « squat » de sa loi de sécurité intérieure, les squatteurs se seraient vus menacés de deux ans de prison et 3 750 euros d'amende¹⁷⁴.

¹⁷² *La Dépêche du Midi*, 3 février 2004. Archive présente sur le site Web du journal.

¹⁷³ Association Droit Au Logement créée en 1990.

¹⁷⁴ HOMER Sébastien et VILLENEUVE Gaël. *Polémique. Squats artistiques : les pavés dans la mare*. [Document html]. Le Web de l'Humanité. [Page visitée le 31/03/05]. Disponible sur Internet : <http://www.humanite.presse.fr/journal/2003-04-18/2003-04-18-370547>

A Paris, comme ailleurs, la guerre politique n'épargne pas les friches. En lisant *Le Monde*¹⁷⁵ on apprend que de sombres manœuvres et alliances politiciennes ont mis fin à une initiative culturelle. Il s'agissait d'un projet visant à construire un « Centre d'Art d'initiative populaire »¹⁷⁶ sur l'ancien site de la SFP, dans le 19^{ème} arrondissement, en y associant la FRAC. Dans les faits, le 8 juin 2000, le projet présenté par le président de la commission permanente du conseil régional d'Ile de France, le socialiste Jean Paul Huchon, a été refusé avec une majorité de voix RPR, UDF, DL, et FN.

Voici l'exemple d'un échec politique. On peut considérer cette défaite de la place de la culture dans la cité comme symbolique d'une vision sociétale conservatrice, un refus d'accompagner politiquement des mutations sociales et culturelles évidentes. Cet échec est d'autant plus regrettable, que le même jour le squat artistique de la Grange-aux-Belles dans le 10^{ème} arrondissement été évacué par la police, nous y reviendrons.

Si l'on prolonge notre lecture de l'article de Harry Bellet à propos de l'échec de la reconversion de l'ancien site de la SFP, nous apprenons que : « Selon le maire, Roger Madec, (...) le responsable en serait Michel Bulté, son rival RPR malheureux lors des élections municipales de 1995, qui considérerait que « tout ce qui est bon pour le 19^{ème} est mauvais pour lui ». Et que, à peu de temps des nouvelles échéances électorales, il importait d'éviter que son concurrent socialiste puisse se prévaloir d'un tel succès. Dans un texte cosigné par Bertrand Delanoë, candidat socialiste à la Mairie de Paris, Roger Madec dénonce en Michel Bulté, « fraîchement reconverti dans le « séguinisme », (...) l'instigateur de la main tendue vers l'extrême droite pour torpiller un projet culturel exemplaire dans l'arrondissement où il s'apprête à être à nouveau candidat »¹⁷⁷.

Des initiatives plus heureuses sont tout de même à indiquer, on peut citer à ce sujet l'évolution du combat des artistes du squat de la rue Rivoli dont nous avons déjà dressé le profil. Racheté pour 9 millions d'euros par la mairie de Paris en 2001 à l'Etat français pour en faire « un espace dédié à la création plastique collective »¹⁷⁸ le squat est à présent légalisé. Cependant une nuance est à apporter, car ce lieu entouré de commerces est dorénavant interdit au public sur ordre de la préfecture de Police, la mairie estimant que le bâtiment ne répondait pas aux normes de sécurité. Ce squat où travaillent 35 artistes et qui a accueilli 50 000 visiteurs par an depuis 1999, ce qui en fait le troisième centre d'art contemporain le plus visité à Paris, est à présent dans l'expectative. En effet, l'accueil du public a toujours été au centre du projet artistique du collectif « Chez Robert, électron libre » Malgré la promesse de la mairie d'autoriser la visite des nouveaux ateliers devant ouvrir en février 2008, avec un

¹⁷⁵ BELLET Harry. La cité contre les artistes. *Le Monde*. 13 juin 2000.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ FEVRE Anne-Marie. *Le squat Rivoli ferme pour travaux* [Document html]. Le Web de l'Humanité. [Page visitée le 03/04/05]. Disponible sur Internet : <http://www.liberation.fr/page.php?Article=283572>

accès limité à 50 personnes, pour le collectif : « le temps administratif s'écoule beaucoup plus lentement que le bref temps de nos vies humaines »¹⁷⁹.

Dans le marasme actuel du mouvement des squats artistiques et des friches, la recherche des lieux capables de contenir un projet ambitieux est souvent mise en défaut par l'illégalité des procédés, rares sont les propositions « accompagnées » des institutions. On peut situer en France de nombreuses occupations de lieux par des artistes n'ayant pas l'aval des autorités, et l'absence de représentants de squats dans les débats du groupe d'appui du rapport Lextrait, peut être perçu comme une volonté politique de marginalisation du phénomène des squats, car il touche à l'atteinte du droit de propriété et soulève des problématiques délicates.

Une éclipse est ainsi faite sur l'histoire même du phénomène des lieux « alternatifs », de leur combat idéologique et politique, et des revendications qu'ils ont obtenues. Une coupe floue est créée entre lieux qui perdureront peut être grâce à l'intervention du ministère et des collectivités territoriales et ceux qui périront s'ils s'obstinent à mener un combat autre que purement esthétique.

Cette séparation n'est pourtant pas visible dans le rapport « fourre tout » de Fabrice Lextrait, qui identifie plusieurs squats, notamment Mix'art Myris de Toulouse. Cette absence de la parole de représentant de squats dans les débats est dommageable. Le discours institutionnel semble ne pas s'encombrer des squats dans son processus de discussion visant à l'accompagnement des « Nouveaux Territoires de l'Art ». Peut être que le temps et le langage politico-administratif sont rédhibitoires dans ces rencontres face à des artistes dans l'urgence d'une expulsion, mais il appartient à l'Etat de donner une claire représentation du phénomène, même si celui-ci dérange et est divisé. La politique du ministère, identifie tant bien que mal le contenu éclectique d'un terme aussi flottant que « Nouveaux Territoires de l'Art » grâce au rapport Lextrait, mais la seconde phase de sa politique élude les particularités du phénomène des squats. En effet dans le terme même de territoire se matérialise la notion de frontière.

2 - Un enjeu économique

¹⁷⁹ Collectif Robert Electrons Libre. *Historique du squat de la rue Rivoli*. [Document html]. [Page visitée le 03/04/05]. Disponible sur Internet : <http://www.59rivoli.org/histoire.html>

Le terme « squat » a eu sa consécration médiatique en France et son acceptation par « le grand public » lorsque est arrivée la crise du logement dans les grands centres urbains¹⁸⁰. A Paris, en 1999, une population en marge ne pouvait être logée, alors que plus de 100 000 locaux d'habitations étaient vacants¹⁸¹. L'occupation sauvage de logements par des manifestants a rempli les journaux télévisés. On peut citer comme grand propriétaire le Crédit Lyonnais possédant en 1998 une surface de 150 000 m² sur Paris¹⁸².

C'est au Crédit Lyonnais aussi qu'appartenaient les locaux de la rue Rivoli, squattés par le collectif « Chez Robert. Electrons libres » avant d'être rachetés par la Mairie.

Ce fut aussi le cas du squat artistique la Grange-au-Belles à Paris dans le 10^{ème} arrondissement. Ce squat avait 5 ans d'existence et était animé par 30 artistes. L'évacuation de ce lieu par les CRS fut un symbole fort du mouvement des squats artistiques qui disparaît faute d'une politique en faveur de la création d'ateliers d'artistes au sein de la capitale. Fondé en 1995 par une quinzaine d'« artistes alternatifs », ce pôle de création a proposé une multitude d'activités culturelles, telles que du théâtre, des expositions, des concerts. Le groupe d'artistes proposait aussi beaucoup d'activités aux jeunes donnant une image positive du lieu auprès de la mairie socialiste de l'arrondissement ainsi qu'auprès de la population du quartier. Malgré les efforts de Anne Charlotte Berger, maire adjoint chargé de la culture dans le 10^{ème} arrondissement, le squat a fermé ses portes. Cet évènement intervient dans le cadre d'une volonté d'expulsion de la mairie de Paris, ayant souscrit aux plaintes du consortium de réalisation du Crédit Lyonnais. Selon *Le Parisien*¹⁸³ Ce consortium plus communément appelé CDR, s'est vu donner la gestion des biens douteux du Crédit Lyonnais par le ministère des Finances, il a pour mission de les revendre au meilleur prix. Cette expulsion de la Grange-aux-Belles s'est produite parallèlement à l'évacuation du squat du 108 rue de Belleville dans le XX^{ème} arrondissement (fief de Michel Charzat maire PS), qui était squatté par des familles africaines démunies.

En ce qui concerne les artistes de la Grange aux Belles, la condamnation a eu lieu par le TGI le 14 Janvier 2000, les artistes avaient six mois pour évacuer les lieux en payant une indemnité de 500 francs par mois. Malgré une intervention de Guy Anselm, représentant la délégation aux arts plastiques du ministère de la culture, et apportant aux propriétaires une garantie morale de l'Etat dans la signature de baux précaires, le consortium a refusé de faire

¹⁸⁰ Ces « squats d'habitation » opposent au droit de propriété un autre droit : le droit d'asile.

¹⁸¹ Source INSEE de 1999 : 136 000 logements vacants à Paris soit plus de 10% du parc total de logements.

¹⁸² KEMMET Brendan. Les immeubles vides du CDR. *Le Parisien*, 21 Janvier 2000.

¹⁸³ *Ibid.*

des concessions à sa logique de profit, conduisant à l'expulsion des artistes. A Paris, la prolifération artistique du début du XX^{ème} siècle semble avoir disparu aux yeux des institutions. Ainsi, les squats artistiques représenteraient une reconquête des « territoires de l'art ». En effet, les dizaines de milliers d'ateliers d'artistes de « l'âge d'or » ont été réduit à moins de 1700 en 2000¹⁸⁴. De plus la procédure pour obtenir un atelier « légal » est très contraignante et nécessite une attente moyenne de 10 ans.

¹⁸⁴ GEISLER Rodolphe. Pas d'ateliers pour les artistes. *Le Figaro*, 4 janvier 2000.

III) Un enjeu culturel

Ces prises de possession de locaux appartenant à l'Etat ou à des propriétaires privés apparaissent comme des actes de militantisme, une forme d'action culturelle se réappropriant des espaces désertés par l'art. Il convient de s'attarder sur l'aspect artistique, social et politique que revêtent ces actions, afin de mieux comprendre leur mode d'organisation.

1 - Les squats artistiques et les friches : laboratoires démocratiques expérimentaux ou engagements citoyens ?

L'émergence des friches urbaines est significative selon Franck Saint-Girons d'une volonté, pour une frange de la population se mettant délibérément en marge, de devenir : « des sujets actifs oeuvrant à l'accomplissement de leur destin individuel. Ils se construisent tout en construisant le lieu dans lequel ils vivent, ce lieu devenant dès lors un lieu de transgression du territoire central (...) Néanmoins, cet espace continue à être connoté péjorativement, car il est le témoin et le signe d'une évolution : le passage de la prospérité au déclin puis à l'abandon. »¹⁸⁵ En effet, sur les ruines d'un monde marchand en perpétuel mouvement s'établissent des camps éphémères de création qui ont pour valeur fondamentale la volonté de disposer d'un espace permettant aux individualités qui l'habitent de s'affirmer par leur créations. Ces espaces ne sont pas la représentation d'une entité monolithique telle qu'un musée, une salle d'exposition ou une école d'art, mais l'expression de plusieurs individualités mettant en commun un espace. Comme le dit Nicolas Bourriaud : « Le désir de communauté n'est pas un désir du communautaire. Ce sont deux aspirations qui finalement sont assez divergentes. La demande de communautaire, c'est la demande du commun, c'est la demande de règles qui seraient les mêmes pour tous. Or, l'art, c'est l'exception. Mais, l'exception n'est pas seulement un irrédentisme absolu. C'est une singularité qui n'est pas forcément un individualisme. La singularité peut être collective. »¹⁸⁶

¹⁸⁵ SAINT-GIRONS Franck. *Marginalité et innovation culturelle dans les friches urbaines. Un enjeu dans l'aménagement du territoire*. Thèse de Doctorat de Géographie et Aménagement du territoire, Université de Pau et des pays de l'Adour, U.F.R Lettres, Langues et Sciences Humaines, décembre 2004. p. 299.

¹⁸⁶ BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art.*, 15 février 2002, n°2.

Lorsque l'on observe la gestion collégiale que réalisent nombres de collectifs occupant ces lieux à l'abandon, on perçoit une conscience politique au sein même de leur organisation. C'est le cas de feu les Diabes Bleus de la caserne de Saint-Jean d'Angely à Nice ou Mix'Art Myris à Toulouse. Leur fonctionnement démocratique est assuré par la mise place de postes de direction tournants. Le bureau de Mix'Art Myris, par exemple, est composé de 6 membres élus pour un an, ainsi que d'un bureau élargi, qui compte, en plus des membres du bureau, le coordinateur, les régisseurs et les référents par pôle de création. Ces deux instances se réunissent tous les mardis, l'étude de Franck Saint-Girons nous apprend qu' « au cours de ces assemblées fixées à 18 heures 30 minutes sont débattues dans l'ordre du jour toutes les questions inhérentes au fonctionnement du lieu ainsi que les manifestations à venir en son sein. Tous les participants ont le droit à la parole, rien n'est jamais décidé sans présentation lors d'une assemblée générale et sans consensus unanime. De plus, hormis les assemblées, de multiples réunions entre artistes viennent s'y ajouter. Des référents pour chaque expression artistique et pour chaque étage sont également présents. »¹⁸⁷

Selon Fabrice Lextraît : « les squats sont les nouveaux espaces de l'utopie organisationnelle, presque toujours organisés autour d'un leader. Un grand choix est apporté à corriger l'effet du leadership »¹⁸⁸. Il s'agit d'ailleurs souvent d'un facteur de blocage envers les institutions qui tiennent en général à s'entretenir avec un interlocuteur unique, c'est le cas de Jean-Louis Biard, directeur des affaires culturelles de la ville de Rennes : « je ne peux pas discuter avec un collectif, il faut qu'il y ait un leader, qu'il soit dictatorial ou collectiviste ça ne me regarde pas »¹⁸⁹.

Cette notion de collégialité des décisions tant dans la création que dans la gestion des friches est un facteur indispensable à la crédibilité d'un fonctionnement démocratique, comme nous l'avons vu avec Myris Mix' Art et son système d'autogestion.

Selon Loïc Touzé¹⁹⁰ cette notion de collectif est dévalorisée en France car elle remettrait en cause les modes de fonctionnement d'autres structures. L'un des stigmates de ce parti pris serait la volonté des institutions de faire en permanence ressortir le nom du directeur, alors que dans l'art vivant les processus de création sont souvent collectifs.

Pour Jean-Claude Pompougnac, on peut expliquer cette volonté de voir émerger un nom de la part des institutions culturelles par le fait que juridiquement les DRAC ne peuvent traiter qu'avec des présidents d'associations loi 1901, car c'est à eux qu'est attribuée la subvention. De plus, il rajoute « si l'on compare la France à d'autres pays Européens, on constate qu'il y a une tradition de la personnalisation, un refus de la société civile, de la liberté d'initiative de la

¹⁸⁷ SAINT-GIRONS Franck. *op. cit.* p. 154.

¹⁸⁸ LEXTRAÎT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 22.

¹⁸⁹ LEXTRAÎT Fabrice. *op. cit.* Troisième Volume. Groupe d'appui. p. 23.

¹⁹⁰ Chorégraphe.

société civile (...) une tradition politique française très défiante à l'égard de la société civile et des collectifs »¹⁹¹.

De plus, ce qui fait la richesse des collectifs mis en relation dans ces lieux sont les réseaux qu'ils permettent de développer, leur zone d'influence pouvant ainsi s'étendre bien au delà du lieu même. Pour Fabrice Raffin : « le fait que dans certain lieux se trouvent plusieurs collectifs est un facteur d'ouverture encore plus grand, plus il y a de collectifs, plus il y a de réseaux potentiels. »¹⁹²

Le fonctionnement collégial permet d'empêcher une fossilisation des énergies à l'intérieur d'un lieu et surtout permet d'éviter l'appropriation de l'espace par une seule personne. C'est en cela que la démarche artistique des squats est en avance sur l'institution, comme le dit Loïc Touzé : « l'époque est à l'équipe, aux collègues, aux associations »¹⁹³.

Pour Gaspard Delanoë, porte parole du collectif Chez Robert, Electrons libres, du 59 rue Rivoli, la dynamique des squats réside dans leur volonté de se fédérer : « Notre force, c'est l'union. Nous recherchons à travers elle, l'esprit de collectivité, source d'élan, de construction... »¹⁹⁴

Pour Pierre Manguin, artiste et ancien résident de Ssocapi la collégialité fait partie de la démarche artistique, il l'exprime ainsi : « Mon expérience artistique m'a poussé à chercher des artistes partageant leur vie et l'art, comme à l'orée du siècle avec l'école de Paris. Je n'ai trouvé que des portes fermées, sauf à Ssocapi, collectif d'artistes squatteurs en face du musée Picasso. »¹⁹⁵

Cette expérimentation politique et sociale que développent les squats artistiques et les friches continue à décroquer l'art de la vie en transgressant les frontières d'un art assujéti aux lieux d'expositions institutionnalisés, où des personnes à postes fixes se chargent de leurs secteurs de compétences dans une organisation verticale. Ici les postes sont tournants et chacun participe à la vie du lieu dans un rapport horizontal. Ce sont des espaces qui se réclament en effet d'une certaine indépendance de création artistique avec un ancrage social réel, et une volonté de liberté quand à l'utilisation des espaces et à leur transformation. Ces espaces diffèrent d'une simple contenance artistique telles que le sont les MJC.

¹⁹¹ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 23.

¹⁹² *Ibid.* p. 13

¹⁹³ *Ibid.* p. 6.

¹⁹⁴ GEISLER Rodolphe. Pas d'ateliers pour les artistes. *Le Figaro*, 04 janvier 2000.

¹⁹⁵ MANGUIN Pierre. Pour une thérapie de la ville. *Libération*. 15 Juillet 2000.

On emploie souvent le terme de « laboratoire » lorsque l'on évoque ces lieux en marge. « L'expérimentation » et le « laboratoire » définissant ici une politique d'opposition et de réalisation, facteur d'un réel militantisme. Les personnes impliquées dans ces réalisations doivent souvent faire front à une politique répressive de leurs actions, comme nous l'avons vu, tandis qu'elles prennent position en tant qu'acteurs citoyens.

L'enjeu majeur dans l'accompagnement de ces lieux par l'institution, réside dans la crainte d'un double constat, selon Fabrice Lextraït : « L'échec de la friche serait beaucoup plus que le sien propre. Il pourrait bien stigmatiser l'impuissance de la puissance publique, son incapacité à appréhender le nouveau, à s'occuper d'innovation. »¹⁹⁶. Il s'agit de la manifestation concrète d'un besoin d'espace de création, preuve qu'un mode de création et de diffusion alternatif est indispensable pour rendre compte de la diversité culturelle sur le territoire, et l'Etat tente timidement d'accompagner cette mutation à travers des administrations déconcentrées et un budget dérisoire, nous l'avons vu.

Les acteurs des squats artistiques et des friches développent de nouvelles formes d'actions sociales et politiques tendant vers un apprentissage démocratique direct et une réappropriation de l'espace urbain. Un dépassement de la gestion institutionnelle de l'art et de la culture. Malgré divers tâtonnements, une création indépendante serait possible à promouvoir, en se passant d'une gestion institutionnelle. Une brèche dans le « gouvernement des arts » à la française remontant à Louis XIV et assurant une gestion à un niveau central de la production artistique. L'Etat, lui, réagit en essayant de sortir, selon les termes de Michel Duffour, de « la fâcheuse manie d'une approche sectorielle du domaine culturel »¹⁹⁷ Pour Claude Renard¹⁹⁸ les organisations des friches amènent les administrations à plus de réactivité et à penser à un mode de fonctionnement différent¹⁹⁹.

Le squat s'attaquant au symbole même de la propriété, il constitue intrinsèquement une démarche subversive, qui se retrouve dans le « projet culturel » que les artistes impliqués développe. La valeur subversive du collectif des Diabes Bleus situés à la caserne d'Angely résidait dans leur combat face à une « violence institutionnelle »²⁰⁰ de la municipalité de Nice,

¹⁹⁶ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier volume. p. 75.

¹⁹⁷ MERIE Patrick. L'art en dehors des sentiers battus. *La Provence*, 2 février 2002.

¹⁹⁸ Claude Renard : anciennement chef du département Lien social à la Div et depuis 2003 membre de la mission interministérielle sur les « Nouveaux Territoires de l'Art », à l'Institut des Villes.

¹⁹⁹ Propos de Claude Renard recueillis lors de la « journée de réflexion » sur le devenir des anciens abattoirs de Pau le 7 novembre 2003.

²⁰⁰ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 50.

laquelle s'est choisie mal à propos, relève ironiquement Fabrice Lextrait dans son rapport, en guise de slogan propagande : *la culture l'autre soleil des niçois*.

D'un point de vue organisationnel, les Diabes Bleus fonctionnaient en autogestion, aucun des membres du conseil d'administration - sans président - n'est rémunéré pour ses fonctions collectives. Les Diabes Bleus refusent les subventions et s'en expliquent ainsi : « En général, dans les structures institutionnelles, tout l'argent est absorbé par l'administration, il ne reste que des miettes pour la création. C'est précisément ce que nous voulons éviter.²⁰¹ » Les squats interrogent la nécessité de concevoir autrement le rapport hiérarchique dans un lieu culturel ainsi que la dépense de l'argent public.

Pour Constant Kaïmakis²⁰² : « ces espaces-là essaient de préserver leur distance institutionnelle avec le monde politique. Ils expriment clairement une volonté d'indépendance se traduisant par exemple (...) par l'absence de mandataires publics, c'est-à-dire de représentants de l'Etat, de la Région, du Département ou de la Ville dans les conseils d'administration des associations supports. (...) Je crois que cette relation est liée aussi au positionnement de départ de l'expérience. »²⁰³

A l'heure actuelle, on peut se demander ce qui pousse des artistes à se réunir en collectif afin de faire face aux institutions et parfois même de renoncer à d'autres carrières. Selon Fabrice Lextrait, il s'agit d' « un affrontement politique fondamental sur la place de la culture dans la société (...) cette reconquête est artistique car sans espace de travail »²⁰⁴.

D'autres approches sociologiques mettent l'accent sur le manque de foi des artistes et des acteurs envers les institutions²⁰⁵. Pour la fondation Babybrul : « Les squats qu'ils soient à vocation uniquement culturelle et artistique ou entièrement pensés comme des lieux d'expérimentations et de revendications pour des projets de société alternatifs, remplissent depuis des années une fonction que l'Etat et les services publics ou privés n'ont pas remplis parcequ'ils ne le peuvent pas »²⁰⁶.

Il est aussi compréhensible et logique que l'Etat se montre frileux pour subventionner des lieux qui plus ou moins implicitement critiquent l'institution et mettent en défaut sa gestion de

²⁰¹ VANHAMME Marie et LOUBON Patrice. *op. cit.* p. 64.

²⁰² Chargé de mission à l'Office départemental d'action culturelle de l'Hérault (ODAC).

²⁰³ KAÏMAKIS Constant. *Les friches, héritières de l'éducation populaire ?* Colloque Frich'n chips. Nîmes Rakan. mai 1998. SP. Disponible sur Internet à l'adresse : www.artfactories.net

²⁰⁴ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier volume. p. 50.

²⁰⁵ Pour plus de précision à se sujet : RAFFIN Fabrice. « *Les ritournelles de la culture* ». *De la critique sociale à la participation citoyenne. Entre mobilités et ancrages urbains (Une approche sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin)*. Thèse de Doctorat de Sociologie et Sciences Humaines, Université de Perpignan, école doctorale sciences humaines et sociales, ICRESS, Octobre 2002. 487 p.

²⁰⁶ BABYBRUL Fondation. *Affaires de squats et morts des squats au palais de Tokyo* [Document html]. [Page visitée le 12/06/2005]. Disponible sur Internet : <http://membres.lycos.fr/babybrul/>

la culture. Cependant, pour Fabrice Raffin, ce qui différencie ces lieux du courant alternatif des années 70, est la perte d'une dimension révolutionnaire radicale, qui s'est orientée vers une démarche plus pragmatique dans l'implication de la vie dans la cité. Pour lui, l'analyse est la même « ils estiment qu'ils remplissent le rôle que ne remplissent pas les institutions »²⁰⁷

2 - Vers une démocratisation de l'art ?

Doit on considérer les squats comme les pépinières de l'avant-garde artistique ? Pour Franck Saint-Girons : « Chacun des sujets qui s'installe à la marge amène avec lui des savoirs, des techniques et des connaissances, qui lui sont personnels. Ces derniers sont dissemblables de ceux développés dans le territoire central puisqu'ils cherchent à se différencier des pratiques et des acteurs du territoire. En les utilisant, en les associant et en les mettant en valeur par la pratique de certaines activités, ces sujets apportent de l'innovation. »

²⁰⁸

Sans y voir une vérité générale, la précarité du lieu agit souvent de façon plus ou moins implicite sur la production d'un « squartiste », on récupère, on accumule des matériaux rejetés de la société de consommation et on y donne du sens. Pour Ody Saban cette précarité est un moteur : « Paradoxalement le risque permanent d'expulsion est un bien, un facteur dynamique. Ce risque enseigne à préférer la liberté à la propriété. L'espace du squat semble être en résonance avec des moments de la mémoire de chacun. On se retrouve spontanément à la recherche d'une mémoire imaginaire. Parfois, cela se retrouve dans les œuvres. Beaucoup construisent des fétiches, des totems, des symboles. On dirait qu'on cherche à poser les bases d'une autre civilisation. »²⁰⁹

Ce qui semble important est l'aspect « communautaire » des ateliers de créations, où chacun participe à l'effervescence générale. Si certains voient poindre un académisme des squats représenté « entre vieille peinture sans style et fourre tout baba cool »²¹⁰, avec des œuvres « beaucoup trop relâchées, beaucoup trop complaisantes »²¹¹. Cette notion de complaisance est relative entre les squats et les galeries d'art des beaux quartiers, la différence notable est que les squats, comme nous l'avons vu, ouvrent à présent dans les quartiers riches et qu'il est de

²⁰⁷ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième Volume. Groupe d'appui. p. 29.

²⁰⁸ SAINT-GIRONS Franck. *op. cit.* p. 303.

²⁰⁹ SABAN Ody. Mon expérience de femme dans les squats. *Revue Critique Communiste*, 2002, n°167.

²¹⁰ NURIDSANY Michel. Découvertes et déchets. *Le figaro*, 18 janvier 2000.

²¹¹ NURIDSANY Michel. *op. cit.*

bon ton de s'y rendre. On peut néanmoins, dans une certaine mesure, comparer « l'esthétique squat » de la tendance « aseptisé » des lieux institutionnels de l'art contemporain, et des galeries.

Pour Fabrice Raffin « ces lieux sont en décalage au niveau des rapports à l'œuvre, à l'art et à l'utilisation des esthétiques. Ils sont en décalage avec la tendance ministérielle ou française de réduire le culturel à l'artistique. Ces lieux tentent d'échapper au quadrillage institutionnel de la ville ainsi qu'au quadrillage des aménageurs »²¹².

Les squats d'artistes sont des points de convergence de différentes disciplines où l'hybridation est possible, ainsi que le travail collectif, mais elle est loin d'être systématique. Le cumul de fonctions des squats correspond au besoin d'accueillir le panel des manifestations de l'art actuel : ateliers, résidences, salles d'exposition, espaces de répétitions, salles de concerts et de spectacles. Dans cette ambiance hétérogène les artistes se croisent et cohabitent par nécessité. Et la prétendue « volonté affirmée de travail en collectif »²¹³ développée dans le rapport de Yolande Padilla semble être de l'ordre du phantasme dans les squats, « une image utopique du « tout collectif » »²¹⁴, qui certes n'est pas invraisemblable, mais rare. Déceler un style global s'avère être une entreprise impossible, de plus le choix esthétique se veut neutre, comme le dit Eric Perier²¹⁵ : « Nous ne sommes pas là pour émettre un jugement sur le travail des artistes qui sollicitent un atelier, mais pour leur donner une chance de travailler dans des conditions acceptables et de développer leur potentialité. »²¹⁶

La notion d'une démocratisation de l'art, à été progressivement transformée par l'initiative d'artistes, pas simplement avec des vernissages et des expositions classiques, mais avec un contact plus relationnel avec le public, sûrement plus ludique et plus festif que le musée. Des « protocoles relationnels » où le spectateur n'est pas considéré comme un consommateur potentiel mais comme un élément essentiel au processus de l'œuvre.

Les squats artistiques tentent de se positionner en lieux autonomes de culture, de tolérance esthétique aussi. On peut se demander si ce n'est pas l'éphémère de ces lieux qui participe à leur autonomie, situation inconfortable et inacceptable certes, mais génératrice de changements. Pour Ody Saban « Le squat, c'est ouvrir un espace et partir. Si on veut rester, on

²¹² LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième Volume. Groupe. p. 12.

²¹³ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 7.

²¹⁴ FULCHERIE Fabienne. L'art dans les squats. *Le Journal Des Arts*, 12 au 25 Mai 2000, n°105.

²¹⁵ Un des fondateurs et responsables du squat In fact, 51 rue de châtaudun. Squat évacué le 31 janvier 2003, après 3 ans d'existence.

²¹⁶ FULCHERIE Fabienne. *op. cit.*

ne peut plus parler de squat. »²¹⁷ Ainsi les artistes de l'association Survolt qui s'était emparé d'un hôtel vide au 11 rue Notre-Dame-de-Laurette à Paris dans le 9^{ème} arrondissement expliquent leur abandon délibéré du lieu de la sorte : « C'était une belle aventure, mais il faut la définir comme une performance, une action artistique éphémère. »²¹⁸

On peut imaginer que la démocratisation de l'art et de la culture sera vraiment obtenue quand tout le monde aura moyen d'y participer et de la construire, et qu'il s'agira là de sa démocratisation réelle et non pas uniquement l'affaire de « professionnels ». Dans les squats et les friches les artistes sont porteurs d'un « projet culturel », selon la formule consacrée, qui amène, sinon à une démocratisation de l'art, à une autonomisation certaine.

3 - Lien social

En France Bourdieu et d'Arbel²¹⁹ ont démontré que la fréquentation des musées n'est pas un idéal de « démocratie culturelle », et ces chiffres ne sont qu'un symptôme de la crise globale qui touche les institutions culturelles en France et leurs représentativités.

Pour Marc Jimenez : « le social en art ne se mesure pas à l'aune des parts de marché que le culturel gagne sur le public pas plus qu'il ne s'évalue en nombre de visiteurs présents dans les expositions »²²⁰, en effet le social en art est surtout détourné par le « culturel », se dirigeant lui-même vers la culturalité, qui n'est plus l'art ni la culture mais leurs abstractions anéantissant totalement les aspects revendicatifs et éventuellement agressifs des oeuvres. Nous reviendrons plus tard sur ces notions.

Enjeu capital et moteur principal de la « cohésion sociale », le contrôle de la culture constitue pour les autorités institutionnelles une garantie de la paix sociale. Elle contribue, lorsqu'elle engendre des événements artistiques, à l'intégration médiatique spectaculaire des communautés minoritaires et constitue « la bonne conscience » d'une intégration réussie au sein de la mythologie républicaine laïque. Pour Guy Di Méo²²¹ « rien de ce qui nous concerne

²¹⁷ GASCOGNE-LEROUX Claire. *Op. cit.*

²¹⁸ KEMMET Brendan. Les immeubles vides du CDR. *Le Parisien*, 21 Janvier 2000.

²¹⁹ BOURDIEU Pierre et DARBEL. Alain. *L'Amour de l'art, les musées d'art et leur public*. Paris : Editions de Minuit, 1969. 251 p.

²²⁰ JIMENEZ Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel*. Paris : Editions Klincksieck, 1995. p. 15.

²²¹ Professeur de géographie à l'université Michel-de-Montaigne (Bordeaux III), il dirige également l'IUP Aménagement-développement territorial de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.

en tant qu'être humain et social n'échappe à l'influence des systèmes culturels, construits et gérés par les lois sociales, au sein desquels nous vivons. »²²²

Une approche d'un lieu tel que le CAES répond à des problématiques sociales complexes. L'intérêt que les institutions ont trouvé dans la pérennisation de ce « village », fut selon Jeanne Levasseur²²³ « un creuset de pistes, de réponses, important pour les institutions confrontées à la révolte des jeunes dans les cités »²²⁴.

L'implication artistique, sociale et politique d'un squat inclut la redynamisation de quartier à l'abandon que ce soit au niveau social ou bien culturel. Ouvrir un squat d'artistes dans une rue marchande ou une ville dortoir questionne effectivement la toute puissance des aménageurs et leur pertinence. Elle questionne le rapport de l'individu à la ville et sa légitime réappropriation face à la pression immobilière. Le squat dérange donc il questionne, il balise un terrain que le système du capitalisme spéculatif a barré depuis longtemps, dans une société qui se charge de mettre dans des périmètres consacrés les œuvres d'artistes privilégiés, dans *un monde de l'art* tellement contesté. De plus l'implication des artistes au sein de la cité est de plus en plus présente, et nombres des protagonistes, lassés de ne voir dans la presse que les squats à la rubrique société sans aucune critique des contenus, ont compris qu'il était nécessaire de contrer la mauvaise image que peuvent avoir ces lieux.

Pour Celine Leroux : « les friches artistiques naissent depuis quinze ans, dans une société en crise, liée au chômage, au renforcement de la ségrégation sociale et ethnique, qui alimentent une certaine forme de crise urbaine (...) Il se met en place un travail social, orienté sur les questions de la transformation du monde de l'art et de sa place dans la société, et, dans beaucoup d'expériences, de l'organisation de la lutte contre l'exclusion. »²²⁵

Cette démarche sociale des squats artistiques et des friches se démarque de la gestion classique de l'art par l'Etat. Ces lieux sont porteurs d'un discours critique en phase avec le présent, celui d'une nouvelle manière de percevoir l'artistique, le culturel et donc le lien social. C'est ce qu'évoque Francis Jeanson : « la culture vivante, nous ne pouvons désormais la concevoir qu'en termes de rapports humains et de vie quotidienne au sein de nos cités. »²²⁶

²²² DI MEO Guy. *Géographie sociale et territoires*. Paris : Nathan, 2001. p. 230.

²²³ Alors chargée de mission au Plan urbain.

²²⁴ AIZICOVICI Francine. *Le Monde*, 2 septembre 1992.

²²⁵ LEROUX Céline. *op. cit.* p. 39.

²²⁶ JEANSON Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Editions Seuil, 1973. p. 54.

TROISIÈME PARTIE

L'ACTUALITÉ DES « NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ART »

D) Les préconisations du ministère : vers une sélection ?

Nous avons étudié les différents enjeux que représente la prise en compte par l'Etat d'initiatives associatives à visée culturelle, oeuvrant selon le ministère sur des plans aussi variés que « les secteurs sociaux, économiques, urbains, éducatifs »²²⁷. Nous avons aussi vu les mesures administratives que le ministère a mises en place. Mais quelles problématiques et perspectives ouvrent l'accompagnement de ces lieux par l'institution ? Quelles réponses adaptées l'institution va-t-elle parvenir à mettre en place afin d'accompagner des initiatives basées sur l'énergie et le militantisme d'acteurs culturels oeuvrant dans des lieux hétérogènes ? Et quels sont les risques d'une ingérence de l'état dans ces « Nouveaux Territoires de l'Art » ? Il convient tout d'abord d'observer le contexte politique et d'analyser les préconisations que le ministère de la Culture va mettre en place afin de circonscrire le périmètre des « Nouveaux Territoires de l'Art ».

1 - Le concept d' « espaces – projets artistiques »

Nous l'avons vu précédemment, la multitude des manifestations rend délicate toute tentative rigide d'accompagnement. En 2000, pour Fabrice Lextrairet : « si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas, dans les lieux et les pratiques instituées, la possibilité d'inventer de nouvelles aventures culturelles fondées sur la permanence artistique dans la cité, dans le pays. La dynamique de création de ces nouveaux projets prend souvent sa source dans la rencontre d'artistes de producteurs cherchant à réunir les conditions élémentaires pour travailler avec les publics prêts à s'impliquer pour faciliter l'accès à des formes artistiques et culturelles négligées dans les équipements traditionnels. De fait, la capacité à se mobiliser en tant qu'amateur pour favoriser la rencontre avec les écritures artistiques et les pratiques culturelles que l'on défend est l'un des principaux moteurs de cette dynamique. »²²⁸

²²⁷ Communiqué de presse du ministère du 19 juin 2001 disponible sur Internet : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-flextait.htm>

²²⁸ LEXTRAIRET Fabrice. Résumé du rapport remis à Michel Dufour secrétaire d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle. Mai 2001. p. 5. Disponible en annexe.

Fort de ce constat, il préconise trois types d'interventions de l'état :

- En ce qui concerne les lieux, il met en avant « le soutien à l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles »²²⁹ selon certaines modalités.

- Au sujet de l'accompagnement des projets il évoque un « accompagnement administratif renforcé »²³⁰ et « un soutien financier direct au fonctionnement et au développement des processus de mutualisation mis en place par les équipes elles même »²³¹.

- En faveur « d'une nouvelle politique de production artistique »²³², il conseille d'élaborer « un dispositif de soutien à la production transversal et puissant »²³³ avec la recherche de partenariat local et national. Cette recommandation prend forme, comme nous l'avons vu, à travers la Mission « Nouveaux Territoires de l'Art ».

Ces orientations se concrétisent dans le rapport de Yolande Padilla où un éventuel accompagnement par les politiques publiques est soumis à de nouveaux critères d'évaluations. A partir de 2003, on donne aux friches qui préoccupent l'institution le nom d' « espaces – projets artistiques ».

Cette nouvelle appellation appartient à Philippe Henry²³⁴, membre de l'association Autre(s)pARTs ; la définition qu'il en donne est la suivante : « je précise que le terme que j'utilise d'espaces - projets artistiques recouvre toutes ces expériences artistiques et culturelles qui se développent à partir de la réappropriation d'anciennes friches industrielles ou urbaines, ou encore dans d'autres lieux que les équipements artistiques institutionnels. Dynamique perceptible en Europe depuis les années 1980 et plutôt depuis les années 1990 en France. »²³⁵ Dans la dénomination, ces lieux sont identiques à ceux que nous avons étudié mais est ce la même chose dans les faits ?

Cette nouvelle façon de nommer s'explique dans le rapport Padilla : « force est de constater que le vocable de « lieux intermédiaires » ne circonscrit pas un périmètre et la liste en est

²²⁹ *Ibid.* p. 5.

²³⁰ *Ibid.* p. 5.

²³¹ *Ibid.* p. 5.

²³² *Ibid.* p. 5.

²³³ *Ibid.* p. 5.

²³⁴ Maître de conférences en Etudes théâtrales à l'Université de Paris 8 à Saint-Denis.

²³⁵ HENRY Philippe. *Les espaces - projets artistiques : une utopie concrète ?* Script de l'exposé pour la journée professionnelle du 2 Juin 2003 sur les « Nouveaux espaces, nouvelles formes ». SP. MIRA ! Sitges Teatre Internacional (Espagne). Disponible sur Internet : <http://autresparts.free.fr/>

donc illimitée »²³⁶. Cette délimitation s'effectue dans une marge comprise « depuis la liste établie par la DDAT au cours de l'exercice 2000, à partir d'éléments fournis par les Drac et qui dénombre 108 établissements suivis et financés, jusqu'à celle des mesures nouvelles 2002 rassemblant 86 projets ou établissements ». Désormais, les frontières se précisent.

Nous apprenons aussi, à la lecture du rapport, que les nouvelles prérogatives prises par l'institution au sujet des lieux qualifiés à présent d'« espaces-projets artistiques », correspondent à une nouvelle gestion visant à être intégrée « dans la refonte générale et les redéploiement envisagés pour le spectacle vivant en 2004 »²³⁷.

Nous ne sommes plus totalement dans les problématiques des squats artistiques qui correspondent surtout à un manque d'ateliers et qui sont la plupart du temps réquisitionnés par des plasticiens. Ici, ce sont les problématiques de l'art vivant qui sont questionnées, différentes de part les espaces de répétition qu'elles sollicitent et des structures techniques dont elles sont tributaires. Les exemples artistiques que donne Yolande Padilla en référence à ces propos sont essentiellement tournés vers la chorégraphie et la mise en scène, ce qui est sûrement légitime, car comme le dit Philippe Foulquié : « c'est autour du spectacle vivant que s'est fondée et s'est développée l'Action Culturelle »²³⁸.

Nous l'avons vu, à ce rapport participe activement l'association Autre(s)pARTs, « regroupant 26 équipes ou établissements »²³⁹, qui propose « un référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et espaces-projets artistiques, visant une autre relation à l'art et aux populations »²⁴⁰, après cinq séances de travail de juin à septembre 2003. On peut se poser la question de la représentativité de l'association Autre(s)pARTs dans ces évaluations, et ce qui l'a amené à devenir un partenaire privilégié de l'institution ainsi que sa prépondérance dans ce qu'elle nomme : « les pratiques culturelles et artistiques qui établissent aujourd'hui de nouvelles relations entre l'art et les populations »²⁴¹. Ces nouvelles relations restent à définir concrètement. Cette même association prétend être en mesure d'établir « une évaluation

²³⁶ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 49.

²³⁷ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 49.

²³⁸ FOULQUIE Philippe. *op. cit.* SP.

²³⁹ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 15.

²⁴⁰ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 53.

²⁴¹ Autre(s)pARTs. Référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et espaces - projets artistiques, visant une autre relation à l'art et aux populations. In PADILLA Yolande. *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Décembre 2003. Ministère de la culture et de la communication. p. 1.

croisée, qualitative et discriminante, des pratiques concernées, en terme tant de dynamique propre que de participation à des enjeux d'intérêt général. »²⁴²

On imagine le bénéfice qu'a su tirer l'Etat de l'existence d'une structure associative qui accepte avec lui d'évaluer une sorte d'élite de la friche culturelle. A présent le périmètre est mieux délimité. Cette base de réflexion s'orientant vers le rapport de management culturel, la vague utopique et contestataire des débuts semble être perdue. Les éléments de subversions ayant contribué au « charme » et à l'engouement médiatique des squats et des friches ne sont plus. C'est ce que Philippe Henry expose clairement : « s'en tenir à la simple reprise - même adaptée - des notions telles que l'autonomie artistique, ou encore l'originalité et la singularité créatives ne saurait être pertinent, crédible ou suffisant face à de tels enjeux. »²⁴³ Trêve de romantisme, moins de poésie, place à la réalité et il n'y aura pas de place pour tout le monde. Il reste à savoir si ces « espaces-projets artistiques » conserveront l'esprit initial de ces lieux sans les dénaturer. Le référentiel d'Autre(s)pARTs évoque déjà que « la notion de « chef de file » pour la coordination des projets élémentaires complexes ou du projet général est aussi essentielle »²⁴⁴.

D'autre part, le rapport Padilla stipule que l'établissement des critères d'éligibilité passeront par « une prise en compte des critères actuellement à l'oeuvre dans le réseau des grandes institutions (scènes nationales, scènes conventionnées...) »²⁴⁵, ce qui est somme toute surprenant. L'autre surprise suscitée par ce rapport se situe dans le chapitre du « bilan financier et l'identification du périmètre d'activité »²⁴⁶, on y lit : « Si l'interaction entre le réseau labellisé et ces initiatives est, à maints égards, une dimension fort importante, elle ne va pas de soi. Il sera utile d'étudier les formes d'une incitation et d'un encouragement au rapprochement. »²⁴⁷

Il reste maintenant à savoir si ces préconisations seront garantes de la liberté artistique des friches.

²⁴² *Ibid.* p. 53.

²⁴³ HENRY Philippe. *op. cit.* SP.

²⁴⁴ Autre(s)pARTs. *op. cit.* p. 7.

²⁴⁵ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 6.

²⁴⁶ *Ibid.* p. 49.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 49.

2 - Quête de sens et visions alternatives

Le parti pris de Fabrice Lextrait dans son rapport est de ne pas enfermer dans « un mot valise ou un groupe nominal qualifié une action en train de se faire »²⁴⁸.

Ne pas nommer précisément ces lieux se justifie afin de ne pas se faire l'écho de la communication de la structure et d'atteindre une plus grande objectivité, car pour lui « chacun des responsables du lieu a travaillé avec attention à l'appellation de ses projets et de son lieu. La langue employée par chacun est riche. Elle cherche à qualifier des réalités pour donner aux expériences l'écho intellectuel et médiatique indispensable à leur transformation. »²⁴⁹

Afin de signifier ces lieux, il se sert dans son appareil méthodologique « d'indices »²⁵⁰ concernant « l'espace choisi »²⁵¹, « le type d'action »²⁵², « le contenu même des ces projets »²⁵³, « le mode d'organisation de l'expérience »²⁵⁴.

La quête de sens que vont rechercher les institutions par la suite, est celle qui permettra de rendre compatible la mission de service public de l'Etat avec les problématiques des friches. Fabrice Lextrait avait essayé dans son rapport « de rendre plus explicite les fondements communs de ces initiatives singulières »²⁵⁵, et ce afin d'aider les institutions à intervenir financièrement sur ces friches ; pour lui : « « l'illisibilité » de ces expériences, souvent évoquée par les interlocuteurs institutionnels, est sans doute à l'origine de la difficulté que l'on a, aujourd'hui encore, à les situer dans un pays culturel identifié, dont les paysagistes sont pour une part les intervenants de l'économie industrielle, et pour une autre part les personnels des ministères ou des collectivités locales. Écartés des schémas culturels institutionnels publics et privés, ces projets n'ont pas su non plus se structurer collectivement pour faire entendre leur voix et témoigner de leur intérêt, de leur nécessité. »²⁵⁶

La nouvelle phase du processus, qui débute en 2003 avec le rapport Padilla, élude aussi les contradictions des fondements pour trouver des pistes communes. On imagine néanmoins difficilement beaucoup de « fondements communs » entre le squat de Mix'Art Myris et le Batofar à Paris qui génère une économie mixte, nous y reviendrons. Le principal

²⁴⁸ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier Volume. p. 8.

²⁴⁹ *Ibid.* p. 8.

²⁵⁰ *Ibid.* p. 8.

²⁵¹ *Ibid.* p. 8.

²⁵² *Ibid.* P. 8.

²⁵³ *Ibid.* p. 9.

²⁵⁴ *Ibid.* p. 9.

²⁵⁵ *Ibid.* P. 4.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 8.

dénominateur commun de ces initiatives, réside dans le fait qu'elles se sont construites sans le ministère, reste à savoir ce qu'elles vont devenir maintenant qu'il s'intéresse à elles et surtout s'il ne s'agit pas d'un simple signe politique non suivi d'un effet budgétaire.

Le rapport Lextraît, malgré les précautions oratoires qui le jonchent ouvre la voie à une conception normalisatrice des friches. Dans une seconde phase, celle du rapport de Yolande Padilla, l'établissement de critères d'évaluation et de sélection se développe. Face à une hétérogénéité de caractéristiques, l'administration institutionnelle aboutit à une simplification substantielle : le projet.

C'est ce projet qu'il conviendra de faire valider par les institutions afin qu'il obtienne les subventions de la collectivité publique. Cette réalité prend le nom « d'espaces-projets artistiques » dont les « Nouveaux Territoires de l'Art » semblent n'avoir été qu'une entreprise plus ou moins improbable de recensement.

C'est une phase de maturité des friches où se dessine de la part des équipes une volonté d'être considéré comme des « professionnels » de la culture à part entière, c'est ce qu'évoque Philippe Henry : « ces pratiques artistiques ne sont pas à prendre comme un simple complément au système artistique, professionnel institué, un ailleurs innovant qui aurait comme fonction de régénérer le domaine institué. Les pratiques artistiques dont nous parlons se définissent désormais bien moins comme marges alternatives et radicales à un système artistique institué que comme processus et projet revendiquant leurs propres natures artistiques professionnelles. »²⁵⁷

3 - Les laboratoires de décentralisation culturelle

Selon le rapport de Yolande Padilla, les monographies de friches réalisées par Fabrice Lextraît montrent qu' « un peu plus de la moitié doivent leur naissance à des artistes, un tiers sont impulsés par une ou plusieurs collectivités locales, moins d'un cinquième sont lancées par des opérateurs culturels et des membres de la société civile. »²⁵⁸ Il est probable que ces tendances s'inversent, suite aux différentes études mettant en avant l'intérêt de réinvestir culturellement des lieux à l'abandon pour les collectivités territoriales²⁵⁹.

²⁵⁷ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième volume. p. 5.

²⁵⁸ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 16.

²⁵⁹ Voir à ce sujet : BORDAGE Fazette et LALAIRE ANNE. *Op. cit.* SP.

De plus, au niveau des institutions locales, l'élaboration de critères spécifiques d'évaluation par l'Etat, visant à la pérennisation de friches correspondant aux missions de service public, rassure les collectivités territoriales encore frileuses au sujet des « Nouveaux Territoires de l'Art ». On met ainsi en avant la valeur de redynamisation urbaine d'un lieu culturel, la préservation et la valorisation d'un patrimoine. A terme, des processus de gentrification sont envisageables.

A ce sujet, les friches les plus institutionnalisées ont valeur d'exemple, notamment celle de Loos en Gohelle, portant le nom de Culture Commune : « Cette association regroupe aujourd'hui une trentaine de communes, dans une articulation de projets artistiques singuliers (en particulier de résidences) avec un projet global. A l'oeuvre depuis 1987, cette expérience a développé une sorte « d'intercommunalité avant la lettre », mettant en avant l'approche artistique et culturelle du développement. »²⁶⁰.

La mise en place de ces friches « politiquement correctes » de la part des institutions, contribue aux valeurs actuelles de « développement durable » que recherchent les municipalités, contribuant d'une part, à la valorisation d'une mémoire patrimoniale par le biais du lieu réinvesti et d'autre part, représentant la revendication d'un ancrage territorial au sein des populations à travers l'événementiel culturel. Ces friches correspondent à l'impératif de proximité des institutions locales, et à travers des injonctions participatives, elles tentent de convaincre la population de s'impliquer dans leurs démarches culturelles en renouant ainsi une démarche de dialogue avec le corps social.

Ces friches institutionnelles fonctionnent grâce aux subventions publiques de la localité, du Conseil Général et parfois de l'Europe, mais elles sont « pilotées » en interne par des « équipes ». C'est ce que Yolande Padilla précise : « Dans le cas où l'initiative est prise par une collectivité locale, hormis quelques rares cas de régie municipale, la conception du projet est rapidement confiée à une équipe artistique comme cela a été le cas, notamment avec le Collectif 12 à la friche André Malraux à Mantes la Jolie ou à des opérateurs, comme pour la friche Belle de Mai à Marseille. »²⁶¹

Les collectivités territoriales sont prépondérantes dans la part de financement des friches, en effet, selon Xavier Dupuis²⁶² « aujourd'hui un peu plus de la moitié des fonds publics qui vont à la culture provient des collectivités territoriales, les communes en apportant la plus grande part : le Ministère de la culture qui représente au niveau national moins d'un quart des financements, est partout un partenaire financier marginal, sauf, évidemment, dans les grandes institutions nationales, pour l'essentiel parisiennes, où il est seul

²⁶⁰ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 16.

²⁶¹ *Ibid.* p. 16.

²⁶² Economiste, chercheur au CNRS.

maître à bord. A tel point qu'une inquiétude est née chez de nombreux professionnels qui regrettent le temps où ils n'avaient à traiter qu'avec le ministère ressenti comme lointain et neutre - par une certaine désincarnation - contrairement aux élus locaux beaucoup plus proches et plus tentés de s'ingérer directement dans les politiques artistiques. »²⁶³ Cependant, il rajoute qu' « il n'y a pas eu jusqu'à présent de réelle décentralisation dans le secteur culturel : l'Etat - qui a choisi la voie de la déconcentration - a voulu garder une capacité à imposer une péréquation et une pérennité dans les financements et entend au niveau local jouer un rôle incitateur. »²⁶⁴ C'est ce rôle d'incitateur qui lui appartiendra de jouer vers les collectivités territoriales, à travers un cahier des charges d'évaluations des friches.

Dans un tel contexte on peut se demander si l'état ne serait pas en train de labelliser les friches qu'il accompagne, si l'on en juge l'analyse de Xavier Dupuis, on constate qu'il s'agit justement de la stratégie actuelle du ministère:

« Le Ministère de la culture s'est ainsi aujourd'hui dévolu une fonction technique d'expertise, une mission de « labellisation » qui consiste à estampiller institutions et projets d'un label de qualité qui vaut reconnaissance et qui est censé pourvoir à un manque de capacité d'expertise au sein des services culturels des collectivités territoriales. Celles-ci ayant largement professionnalisé leurs services, le hiatus ne fait que s'amplifier. On peut y voir le dernier avatar de la tradition centralisatrice française, plus encore, la dernière tentative d'une administration pour essayer d'échapper à un mouvement irréversible mettant en cause sa légitimité, voire son existence... alors même que les orientations affichées par le nouveau gouvernement rendent inévitable une prochaine réelle décentralisation dans le domaine culturel. »²⁶⁵

A cela s'ajoute ce que Yolande Padilla appelle « une exigence de qualité et un positionnement international dans le champ de l'art et de la culture »²⁶⁶. On est bien loin des « bricolages » d'art Cloche et des squats du milieu des années 90, prônant une certaine tolérance artistique.

Dans ce contexte favorable de décentralisation, le processus de lien social que développent les friches parvient à pallier les carences des institutions en matières de démocratisation de l'art. Ce que Philippe Henry explique par l'échec de la politique culturelle de l'Etat à « aboutir à une généralisation sociologique de l'accès direct et du plus grand nombre aux œuvres disponibles et aux équipements artistiques, qui se sont pourtant multipliés. Elle a conduit aussi à la prédominance discutable d'un modèle d'excellence, basé sur une professionnalisation hiérarchisée des milieux artistiques et une surdétermination de la valeur artistique par la notoriété. »²⁶⁷ Il faut souhaiter que les collectivités territoriales prendront le risque de ne pas étouffer leurs friches dans ces mêmes rapports subjectifs d'excellence et de

²⁶³ DUPUIS Xavier. *Economie et management de la culture en France : un état des lieux*. CNRS. Groupe d'études et de recherches sur les organisations culturelles (GEROC), 2004. p. 26.

²⁶⁴ DUPUIS Xavier. *Op cit.* p. 26.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 26.

²⁶⁶ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 16.

²⁶⁷ HENRY Philippe. *op. cit.* SP.

prestige, et qu'elles parviendront à maintenir de l'innovation en sacrifiant à l'unité de goût des réseaux officiels. En cela la marge de manœuvre des équipes sera cruciale nous y reviendrons.

II) Les risques liés à l'accompagnement

1 - Le risque d'instrumentalisation

Le risque d'instrumentalisation le plus probable, est celui d'une simplification voire d'une manipulation historique de l'origine des friches. Déjà, plusieurs tendances se font sentir. Philippe Lextrait voit trois origines dans les fondements communs des friches :

- La première liée à la décentralisation théâtrale et de « ses expériences fondatrices de l'après guerre »²⁶⁸. Il évoque Copeau, Dasté, Jeanson, Planchon en tant que « référence politique »²⁶⁹. Pour Philippe Foulquié, il s'agirait de la période fondatrice de l'Action Culturelle : « une période fondatrice que nous appelons militante »²⁷⁰.

- La deuxième serait « celle des artistes qui ont dans les années 70 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. »²⁷¹ Il donne comme exemple le théâtre du soleil de Mnouchkine.

- La troisième serait « 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. »²⁷² Il met en avant leur rôle de « porteurs d'une culture musicale indépendante »²⁷³.

Entre ces trois origines diverses, le grand écart est assez audacieux pour voir dans la multitude des friches actuelles un condensé de ces diverses origines. Les « fondements communs » de ces initiatives résident certainement plus dans les réseaux des équipes et des optiques artistiques qui les constituent que dans un corpus normatif historique. Il ne faut pas perdre de

²⁶⁸ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième Volume. p 13.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 13.

²⁷⁰ FOULQUIE Philippe. *op. cit.* SP.

²⁷¹ *Ibid.* P 13.

²⁷² LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Deuxième Volume. p. 13.

²⁷³ *Ibid.* p. 13.

l'esprit qu'il s'agit au départ d'initiatives singulières, qui n'entrent pas dans le cadre d'une mission au contour précis.

Constant Kaïmakis²⁷⁴, quant à lui, a évoqué en 1998 ce qui lui semble être des similitudes avec « l'éducation populaire »²⁷⁵. L'éducation populaire correspond pour Philippe Henry à une « approche de l'intérêt collectif (voire public) des arts et de la culture, qu'on désigne en France par le terme de démocratie culturelle (...) Plus constamment défendue en France et dès la fin du 19ème siècle par les Collectivités territoriales (et d'abord par les Municipalités), cette conception s'appuie sur une volonté de développer la créativité et l'expressivité de chacun, de préserver les cultures vécues par les populations ou/et dans les territoires, tout en favorisant par ailleurs les créations qui les enrichissent, la diffusion élargie de ces œuvres et les croisements avec d'autres cultures. »²⁷⁶

Il faut préciser que le phénomène des squats et des friches entraîne une littérature abondante, et on peut progressivement circonscrire une dissociation entre les acteurs du mouvement et les plus prolifiques à son sujet, tels que les hommes politiques, les journalistes ou les universitaires, dont je ne fais pas exception, pouvant contribuer à la mise en place d'une certaine mythologie de ces lieux. En effet, l'aspect symbolique que ces lieux revêtent, à partir de leurs revendications urbaines et culturelles, nous amène à considérer le risque d'instrumentalisation politique dont ils peuvent faire l'objet. Il convient donc d'observer cette notion de symbole lorsque l'on analyse une politique culturelle.

Cette omniprésence de l'Etat dans les affaires culturelles fait partie de ce que Christian Ruby nomme « une politique esthétique civique »²⁷⁷ permettant de générer « les sentiments impliquant des réciprocitys par réconciliation et communion »²⁷⁸. Il s'agirait de trouver des modèles esthétiques aux différentes cultures et les valoriser afin de générer du lien social et entretenir sa cohésion. Ce détournement politique d'un symbole contestataire appartiendrait, pour rester dans le vocabulaire de l'auteur à une « cosmétique d'état »²⁷⁹ visant à « maintenir le « lien social », pacifier la « communication » entre groupes sociaux en masquant les

²⁷⁴ Chargé de mission à l'Office départemental d'action culturelle de l'Hérault (ODAC).

²⁷⁵ KAÏMAKIS Constant. *Les friches, héritières de l'éducation populaire ?* Colloque Frich'n chips. Nîmes Rakan. mai 1998. SP. Disponible sur Internet : www.artfactories.net

²⁷⁶ HENRY Philippe. *op. cit.* SP.

²⁷⁷ RUBY Christian. *op. cit.* p. 30.

²⁷⁸ *Ibid.* p. 30.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 7.

dissentiments et en diluant l'engagement des citoyens »²⁸⁰. Comme le dit plus directement Karine Noulette : « on veut de l'énergie mais pas des idées au niveau politique »²⁸¹.

Ce risque de détournement du symbole des friches est donc contenu dans une probable instrumentalisation esthétique des squats, des friches, ou des « projets intermédiaires »²⁸² comme les nommait Fabrice Lextraît. Plus précisément, pour reprendre un terme de Christian Ruby, il s'agit d'un processus d'« esthétisation des relations sociales »²⁸³. Nous reviendrons sur des faits concrets afin d'éclairer ces hypothèses.

Dans cette approche philosophique d'une instrumentalisation possible des « Nouveaux Territoire de l'Art », si elles se laissent récupérer, les friches reflèteraient ce que Christian Ruby désigne comme « l'impuissance maintenue par l'Etat de prendre des initiatives politiques sans tuteur et l'exaltation d'initiatives particulières de liaison, que la société cherche à rendre possible pour entretenir sa cohésion. »²⁸⁴ L'Etat encourageant « la dérive des citoyens vers des groupements esthésiques²⁸⁵ »²⁸⁶ cherchant ainsi « à préserver la cohésion sociale sans avoir à se soucier de donner aux citoyens et citoyennes les moyens de réaliser des aspirations inédites et, en fin de compte, leur histoire. »²⁸⁷ L'ingérence de l'Etat dans les friches pourrait donc contribuer à désamorcer les tensions sociales : en accompagnant dans un premier temps les actions « positives » des « Nouveaux Territoire de l'Art » – rentrant dans un cadre de mission de service public - et dans une autre phase, en mettant sous tutelle financière ces lieux, afin d'étouffer la critique sociale qu'ils représentent, et afin de ne pas remettre en cause en profondeur les origines de ses tensions.

Dans notre société de l'image, ces critiques sont à prendre en considération. Sans tomber dans un relativisme absolu, la culture reste une notion extrêmement différente pour chaque individu. C'est une notion en proie à diverses mystifications, chacun y trouvant, selon le poste et la fonction qu'il occupe un intérêt différent. Selon Francis Janson l'illusion sous jacente à

²⁸⁰ RUBY Christian. *op. cit.* p. 8.

²⁸¹ Propos de Karine Noulette, recueillis lors de la « journée de réflexion » sur le devenir des anciens abattoirs de Pau le 7 novembre 2003.

²⁸² LEXTRAÎT Fabrice. *op. cit.* Deuxième Volume. p. 13.

²⁸³ RUBY Christian. *L'Etat esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Paris : Editions Castells Labor. p. 29. Collection Quartier Libre.

²⁸⁴ RUBY Christian. *op. cit.* p. 33.

²⁸⁵ Pour Christian Ruby le mot « esthétique » est un néologisme emprunté à Paul Valéry In *Discours sur l'Esthétique*, Paris : Gallimard, 1957. p. 1311. Collection Pléiade. La définition qu'il en donne est la suivante : « en cela très proche de l'étymologie du terme « esthétique », dérivé du grec *aisthesis* qui signifie d'abord « sensation » (dans son rapport à la vérité), avant son déploiement du côté de la sensibilité ou du goût et d'une théorie positive du corps et de ses mouvements. »

²⁸⁶ RUBY Christian. *op. cit.* p. 33.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 6.

toute action culturelle est un prétendu besoin d'ordre culturel. « Illusion d'autant plus redoutable que la part y est souvent difficile à faire au niveau des comportements individuels, entre la mystification subie et l'intention de mystifier. »²⁸⁸ En tenant compte de ces analyses, il convient de se pencher sur l'aspect pragmatique que va employer l'Etat dans l'accompagnement des « espaces-projets artistiques », nous pourrions ainsi mieux analyser les risques inhérents à ce type de politique.

2 - Lourdeurs administratives et corporatistes : fossilisation des énergies

La gestion de l'appareil d'état français en matière culturelle ressemble, pour de nombreux artistes des friches, à une grosse machine qui a du mal à prendre en considération de manière réactive les mutations culturelles d'une société du mouvement et de la vitesse. De plus, à l'époque de l'image toute puissante, la culture est devenue un outil de marketing territorial, une valorisation identitaire des régions et de leur patrimoine. La place allouée à la création actuelle s'en trouve souvent diminuée, il s'agit de gérer des phénomènes qui se construisent hors cadres, l'Etat est-il capable d'accompagner ces changements sans les figer ?

Pour s'occuper des « espaces-projets artistiques », Yolande Padilla, dans son rapport, évoque la création « de groupes de travail inter directionnels à différents niveaux, afin que la réflexion sur ces mutations et la recherche de nouveaux modes d'accompagnement par les politiques publiques fassent l'objet d'un échange élargi. On peut d'ores et déjà penser à des groupes de travail rassemblant des conseillers en DRAC, des directeurs intéressés (DRAC) et à des missions interdisciplinaires. Ces groupes pouvant intégrer aussi des représentants concernés des autres ministères et des collectivités territoriales. »²⁸⁹

Nous voyons qu'un arsenal bureaucratique est en train de se mettre en place. On peut se demander si le « cadre inter directionnel »²⁹⁰ évoqué, est garant de la juste appréhension de « l'évolution des pratiques de création »²⁹¹ dont parle Yolande Padilla. Et est-ce que ce cadre sera à même d'accélérer les tâtonnements du ministère afin d'arriver à un décloisonnement

²⁸⁸ JEANSON Francis. *op. cit.* p. 80.

²⁸⁹ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 39.

²⁹⁰ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 40.

²⁹¹ *Ibid.* p. 40.

effectif au niveau central de l'état, qui rappelons le, fait intervenir sur ce sujet six ministères²⁹² ?

Afin d'y parvenir elle évoque la nécessité de créer une autre instance : « une petite cellule de travail, qui ait compétence et capacité à mobiliser les différentes directions centrales, en étroite relation avec les DRAC, ainsi que les ministères concernés. »²⁹³ En conclusion afin de gérer les « espaces – projets artistiques » de nouveaux postes et instances sont nécessaires, c'est ce qu'Eugène Ionesco caricaturait dans les années 70 : « La culture a l'air de nos jours, d'être un instrument manié par des fonctionnaires pour fabriquer des fonctionnaires qui fabriqueront des fonctionnaires. »²⁹⁴

Cela n'est pas sans rappeler la mise en place des nouvelles structures de gestion bureaucratique de l'art - CNAP, CAR, CAP - qui dans les années 80 ont aussi permis l'apparition de nouveaux fonctionnaires.

Les « Nouveaux Territoires de l'Art » engagent les institutions dans un effort d'adaptation structurelle. Espérons que ces professionnels de la culture d'un nouveau type se démarquent de ce que Yves Michaud nomme, non sans humour, les « Apparatchiks cool »²⁹⁵ de la culture, qu'il définit ainsi : « Ils n'avaient certes pas l'air de fonctionnaires, mais ils en prirent vite les habitudes : entassant comités sur commissions, ne prenant pas de risques, surtout pas de responsabilités, cherchant à servir l'Etat et en même temps leur carrière, se substituant aux artistes mis en tutelle, tout cela sous les dehors vertueux et compassés du dévouement au service public de personnes inattaquables.»²⁹⁶

Plus sérieusement, il reste à réaliser de la part de l'administration et de ses fonctionnaires une opération de décloisonnement. On peut se demander si un décloisonnement effectif ne va pas rendre plus difficile la communication entre les différents secteurs concernés, ce qu'Alain Van Der Malière²⁹⁷ dénonce lorsqu'il évoque la position des DRAC sur les friches : « en résulte des regards différents et surtout des approches différentes. Par ailleurs, les directions centrales à une exception près sont sectorielles et leur éloignement du terrain ne les prédispose pas à une préhension objective de la

²⁹² Interviennent : le ministère délégué à la Ville, le ministère de l'Intérieur, le ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, le ministère de la Culture et de la Communication, le ministère de l'Aménagement du Territoire et de l'Environnement et le ministère de la Recherche.

²⁹³ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 40.

²⁹⁴ Extrait d'un article d'Eugène Ionesco, *Le Monde*, 12 juillet 1972.

²⁹⁵ MICHAUD Yves. *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1989. p. 20. Collection Rayon Art.

²⁹⁶ MICHAUD Yves, *La crise de l'Art contemporain*. Paris : Presse Universitaire de France, 1997. p. 44. Collection Intervention Philosophique.

²⁹⁷ Directeur de cabinet du Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la décentralisation culturelle.

question. Cette fragmentation du regard de l'Etat, cet éclatement même ne facilite pas l'élaboration d'une politique. »²⁹⁸

Nous avons déjà vu se mettre en place ces vingt dernières années sur l'hexagone des outils nouveaux permettant d'accompagner un peu mieux les pratiques artistiques contemporaines : centres d'art contemporains, centres chorégraphiques nationaux, scènes conventionnées, FRAC, convention de développement culturel, contrats de ville, café musique, et à présent un intérêt naissant pour les musiques actuelles et le théâtre de rue. Cependant, malgré la mission « Nouveaux Territoire de l'art » des question restent en suspens comme on peut le lire sur la revue *Cassandra* : « sur ses moyens, ses méthodes d'évaluation, on reste dans le flou... Prolongement d'une politique ou usine à gaz ? »²⁹⁹ Sans tomber dans une caricature Kafkaïenne de l'administration, on peut craindre une fossilisation des énergies si les friches finissent par se transformer en équipements culturels classiques.

Le temps administratif s'oppose en effet à la vitalité et à la réactivité des squats et des friches. Et c'est justement le temps du processus de création en train de se faire qui permet de tisser, comme nous l'avons souligné, la trame de l'« esthétique relationnelle » présente dans ces lieux. L'institution semble avoir compris l'importance de ce rapport au présent : à l'art en train de se faire et sa confrontation au public. Pour Nicolas Bourriaud : « Ce qui est intéressant dans le problème des friches, des squats, des lieux qui servent à montrer l'art et qui servent aussi aux artistes pour leur travail, c'est qu'il s'agit de créer des relations. Pas uniquement des relations entre des personnes qui travaillent – comme c'est le cas dans un squat – mais des relations entre des gens qui viennent voir ce qu'on fait. Là encore les relations sont absolument hétérogènes, diverses. »³⁰⁰ Il est effectivement difficile de généraliser et d'uniformiser lorsque l'on parle de création, comme le dit Paul Ardenne : « l'écriture sur l'art contemporain, quoique en état de synchronisme temporel avec son sujet, a évidemment comme talon d'Achille de toujours retarder sur une création ne connaissant pas plus l'arrêt que la mesure »³⁰¹. Ce sont ces processus polymorphes et continus que le temps administratif risque de figer.

²⁹⁸ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 6.

²⁹⁹ DE MORANT Alix et DE SAINT DO Valérie. Babelisme consensuel ou les stars de l'œcuménisme. *Cassandra*, mars - avril 2002, n° 46.

³⁰⁰ BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art.*, 15 février 2002, n°2.

³⁰¹ ARDENNE Paul. *op. cit.*

3 - Le risque de normalisation et d'uniformisation

Nous l'avons vu à travers divers exemples les mots et les appellations revêtent une grande importance. Ils permettent d'englober des périmètres parfois diamétralement opposés dans leurs essences mêmes. Il est intéressant de s'attarder sur les stratégies politiques quant à l'utilisation des signifiants sur les signifiés.

Des critiques sociales ont déjà mis l'accent sur la difficulté de participer au discours politique si l'on ne possède pas les codes adéquats. Il s'agit sûrement là de la raison d'être de la démocratie représentative, mais nous l'avons vu dans les squats, l'initiative des artistes est directe, sans intermédiaire.

Une uniformisation langagière de manifestations aussi diverses que les friches et les squats a déjà été élaborée avec l'appellation « Nouveaux Territoire de l'Art ». Nous avons aussi vu l'abandon d'« espaces intermédiaires » pour « espace – projets artistiques ». Pour Celine Leroux le nom d'« espaces intermédiaires » correspondait à « un mot-valise adopté par le ministère, qui ne veut pas dire grand-chose pour une majorité d'artistes et d'acteurs culturels issus de ces expériences »³⁰² ; reste à savoir si « espaces – projets artistiques » conviendra mieux et pour combien de temps.

On pourrait facilement voir dans ces tâtonnements linguistiques une stratégie afin de vider les mots de leur substance et de créer des concepts fédérateurs eux aussi vides de sens, mais qu'une partie d'initiés seulement parviendraient à manipuler et à employer sans passer pour des idiots.

C'est ce que Alexandre Skirda³⁰³ nomme le « façadisme »³⁰⁴. Si l'on suit le raisonnement de l'auteur, le talent de ceux qui disposent de ce jargon et qui compose en l'occurrence le corps professionnel de la culture les met en position de « capitalistes du savoir »³⁰⁵ qui parviennent à maintenir leur position incontournable dans le jeu démocratique en « utilisant leur compétences pour assumer des fonctions de direction et de gestion »³⁰⁶. Un fossé se créerait

³⁰² LEROUX Céline. *Op. cit.* p. 35.

³⁰³ Historien spécialiste du mouvement révolutionnaire russe.

³⁰⁴ Terme utilisé par les architectes et urbanistes pour désigner la transformation d'un immeuble ancien détruit de l'intérieur, tout en ayant conservé sa façade.

³⁰⁵ SKIRDA Alexandre. Appellation d'origine contrôlée. In MAKHAÏSKI Jan Waclav. *Le socialisme des intellectuels*, Paris : Les Éditions de Paris, 2001. p. 7.

³⁰⁶ SKIRDA Alexandre. *op. cit.* p. 7.

donc progressivement entre ceux qui possèdent des clefs de lecture, habitué au jargon politique et ceux qui n'en disposent pas.

On peut craindre, si ce jargon se pose comme incontournable dans les démarches administratives en vue de la pérennisation d'une friche, qu'une partie des énergies s'y épuise et qu'il faille y remédier par la création de postes d'intermédiaires, de gestionnaires, d'administrateurs. En plus d'alourdir les démarches et de faire peser des pressions financières, cette situation risque surtout de bloquer l'innovation, les artistes abandonnant leur temps de travail pour des considérations administratives. C'est déjà le cas pour de nombreuses friches, les administrateurs « non artistes » de l'équipe se chargeant de ce travail.

Il faut souligner aussi que les mots employés sont souvent dus à des modes, à des mythologies politiques ou personnelles. Le mot « territoire » par exemple reflète une volonté politique d'enfermer géographiquement un pouvoir ou un champs d'action, cependant comme le fait remarquer Guy Di Méo « les citoyens ordinaires, comme leurs groupes sociaux très divers, vivent l'espace au rythme de territorialités bien différentes, à la fois tangibles et plus éphémères. »³⁰⁷ Le décalage du langage, accentue une séparation entre professionnel du management culturel et artistes innovants.

Si l'Etat culturel est « une religion moderne »³⁰⁸, selon l'expression consacrée de Marc Fumaroli, le « nouveau latin » est devenu une sorte de jargon politico-bureaucratique-élitiste, faisant du sacerdoce de la démocratisation culturelle le propre d'officiants professionnels. Les prises de décisions administratives risquent ainsi de transformer les friches en de grosses machines sans réactivité loin de l'« esprit bricolage » et d'« actions directes » des squats d'artistes, la lourdeur s'opposant à l'éphémère et aux mouvements.

Au-delà de ces faits, il y a des personnes et des fonctions à préserver dans l'administration. La démarche d'électrons libres d'artistes des squats ou des friches, les rend plus mobiles, plus réactifs et peut être moins carriéristes ? En effet, le service public est souvent condamné de par la rigidité de ses cadres à être en retard sur le développement de la création et son accompagnement, le milieu associatif est en cela beaucoup plus réactif.

A l'interdisciplinaire artistique l'institution répond par l'inter ministériel pour l'accompagnement, à la collégialité de la gestion des friches l'institution répond par le décloisonnement inter directionnel. Si l'institution relève le défi « les espaces-projets

³⁰⁷ DI MEO Guy. *op. cit.* p. 5.

³⁰⁸ FUMAROLI Marc. *op. cit.* 410 p.

artistiques » seront parvenus à faire évoluer les mentalités au sein du ministère, reste à présent à saisir quels seront les décalages entre la déclaration d'intention et la réalité.

Yves Michaud, lorsqu'il évoque les institutions de l'art contemporain, parle de réseaux. Selon lui, ces réseaux font que les corporatismes siglés de l'art institutionnel s'inter-influencent, plus ou moins consciemment, et créent un jugement de goût. C'est précisément ce qu'il convient d'éviter dans les friches afin d'y développer de l'innovation et une large représentation de l'art actuel.

Néanmoins, l'institution ne constitue pas la seule responsable d'un risque d'uniformisation des friches, les équipes qui les animent ont aussi une lourde responsabilité. Elle doivent parvenir à ne pas se laisser aspirer dans un processus amenant à l'élaboration d'un « label friche » et à se positionner clairement, en transparence, sans favoriser le copinage artistique et politique. A cela s'ajoute que lorsque l'initiative n'est pas des artistes, c'est les collectivités locales qui mettent en place des associations dans leurs friches, les marges de manoeuvres deviennent alors plus délicates et sûrement moins indépendantes.

L'un des risques présents lorsqu'une équipe se charge de la gestion d'un lieu, est que celle-ci bloque l'accès à d'autres projets. Pour Loïc Touzé ce qu'il reste à craindre est que justement des équipes se constituent et se disent : « on est chez nous »³⁰⁹.

Nous avons vu que des municipalités et des groupements intercommunaux donnent parfois l'impulsion afin d'intégrer des équipes artistiques au sein de bâtiments à l'abandon. On peut se demander si ce type de friche culturelle piloté par l'institution ne constitue pas le début d'un processus de normalisation d'un modèle de friche exportable, reproductible et politiquement correct. Peut être conviendrait-t-il aussi de refonder un nouveau vocable afin de tenir compte des différences et des particularités des friches, plutôt que de les regrouper avec des fondements communs ?

³⁰⁹ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 27.

III) Les risques d'enlèvement des friches

1 - Une utopie incompatible avec la notion de service public ?

Alain Van Der Malière³¹⁰ lorsqu'il parle de ces lieux qu'il nomme « espaces intermédiaires » justifie le questionnement de leur intégration dans la sphère institutionnelle en ces termes : « Comment penser l'accompagnement par la puissance publique d'entreprises qui se sont construites sans elle mais qui ont besoin d'elle parce qu'elles se situent dans le champ du service public ? »³¹¹ Cependant, c'est tout autant l'administration institutionnelle qui attend des porteurs de projets « intermédiaires » que le contraire, c'est ce que souligne Jean-Claude Pompougnac³¹² : « Je ne voudrais pas que l'on oublie l'attente de l'administration par rapport à la réalité émergente. Car elle attend de ces projets qu'ils lui apportent la réconfortante démonstration que l'action de l'Etat peut faire quelque chose. (...) L'Etat, lui aussi attend énormément. Il attend de donner une crédibilité concrète à tout un discours sur l'innovation qui reste de l'ordre du discours alors que les habitus administratifs et les relations avec les principaux bénéficiaires du dispositif changent peu. »³¹³

Devant l'hétérogénéité des manifestations, nous l'avons vu, les institutions tentent de mettre au point des critères visant à évaluer la pertinence de ces lieux dans l'optique d'une mission de service public. L'Etat est habitué à subventionner le milieu associatif, la nouveauté est qu'ici il s'apprête à subventionner des structures en charge de s'occuper de son ancienne affectation, c'est à dire de rendre la culture accessible à tous.

Comme nous l'avons étudié précédemment, les structures organisationnelles des friches sont construites sur des modes horizontaux, la plupart du temps elles ont des caractères associatifs, et leur rentrée d'argent se font souvent dans un contexte d'économie solidaire, cela ne facilite pas la tâche d'un accompagnement.

Par exemple, si on observe un lieu alternatif tel que le Batofar à Paris, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une structure privée qui gère un lieu dit alternatif. Dans le rapport de Fabrice Lextrait

³¹⁰ Directeur de cabinet du Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle

³¹¹ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 5.

³¹² Directeur général des affaires culturelles, région centre.

³¹³ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 7.

on apprend que ce lieu «réussit à faire converger les intérêts d'une structure commerciale qui assure la gestion du bar et les intérêts d'une structure associative qui programme les évènements artistiques.»³¹⁴ L'association emploie une dizaine de salariés permanents, la société exploitante (location du lieu, bar, comptabilité) reverse 10% des recettes à l'association. Bien qu'il s'agisse d'un cas un peu atypique, l'équilibre entre organisme commercial et lieu culturel semble être trouvé. « L'association a ainsi un budget financé à 65% par la billetterie [...], 25 % par les subventions et 10% par le reversement de la société. Les budgets de l'association et de la société sont de 5 Millions de francs chacun. »³¹⁵

On comprend ainsi mieux l'impossibilité pour l'institution de générer un modèle d'accompagnement rigide. Pour Franck Bauchard³¹⁶, cité dans le rapport de Yolande Padilla : « Il s'agit d'inventer une procédure d'évaluation, comme l'Etat a déjà eu à le faire ponctuellement pour un certain nombre de structures atypiques. Ces méthodes sont alors fondées sur une compréhension des enjeux sur lesquels travaillent ces structures et sur la formulation en conséquence de missions de service public. »³¹⁷

La position de Yolande Padilla est claire, lorsqu'elle évoque dans son rapport les « espaces-projets artistiques » elle affirme qu'ils relèvent de la mission de service public³¹⁸. Pour elle : « la question qui reste posée, n'est peut être pas celle d'une légitimité, mais plutôt celle plus concrète des moyens [...] il apparaît aujourd'hui que les réseaux institués concentrent la majorité des moyens. »³¹⁹

D'un point de vue économique, diverses problématiques traversent les institutions : comment accompagner sans figer la structure ? Et comment aider ?

Dans certaines municipalités, on est proche du chantage, c'est ce qu'évoque Pierre Tafani³²⁰ lorsqu'il parle de la mairie de Nice à propos du collectif des Diables Bleus : « la mairie essaye de tenir en laisse tout ce qui bouge et tout particulièrement le secteur associatif en le finançant. Avec cette menace toujours récurrente, que si vous vous opposez à la mairie, vous risquez de voir vos crédits disparaître. »³²¹

³¹⁴ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Premier volume. p. 178.

³¹⁵ *Ibid.* p. 178.

³¹⁶ Franck Bauchard travaille à la DMDTS.

³¹⁷ PADILLA Yolande. *op. cit.* p. 32.

³¹⁸ *Ibid.* p. 31.

³¹⁹ *Ibid.* p. 31.

³²⁰ Pierre Tafani est sociologue au Centre de Recherche Administratives Politiques et Sociales rattaché au CNRS. Il a notamment étudié les réseaux clientélistes et les politiques culturelles à Nice.

³²¹ DULIEU Quentin. *op. cit.* p. 42.

La question de la subvention par les institutions est la plus délicate, à la friche Belle-de-Mai, on pourrait presque parler « de sous-traitance culturelle » où l'Etat donne un équipement à un collectif en charge de le gérer. Ferdinand Richard ³²² parle d'une « espèce de sous subvention en nature », et d'une « délégation de politique culturelle »³²³.

De plus on note une volonté d'indépendance des acteurs associatifs gérant ces lieux par rapport aux pouvoirs publics. Ils cherchent à se libérer des contraintes institutionnelles. La mise en place de structures associatives sur des espaces publics serait une forme de solution, comme nous l'avons vu avec le squat de la rue Rivoli. Les friches veulent cependant garder leur distance avec les représentants de l'Etat, seule garante d'une relative indépendance politique et économique. Des solutions d'économie solidaire et de subsistance sont ainsi élaborées, par exemple, avec la création d'un bar, de collectes, d'adhésion des membres, de billetteries, de locations d'espaces. Néanmoins, sans une aide financière de l'Etat, ces structures sont vouées à disparaître tôt ou tard, tant les conditions économiques des artistes ou des équipes en ayant la charge sont précaires.

2 - L'usure de la précarité

Beaucoup d'acteurs impliqués sur les friches, pallient aux manques de moyens de leurs structures avec une économie solidaire. Bien qu'insuffisantes ces ressources aident les squats artistiques et les friches à « tourner » quelques temps. Certaines collectivités territoriales vont s'appuyer « sur cette organisation pour les valoriser »³²⁴, profitant du moindre coût et du savoir faire que n'ont pas forcément les institutions culturelles en la matière. Fabrice Lextraire parle « d'un modèle de dérégulation »³²⁵, où des précaires assistent les défaillances en matière culturelle de l'Etat ou des collectivités locales, à moindre frais.

De plus, même les friches, payant des charges sociales, sont aux marges de la légalité à cause la rigidité administrative de l'Etat envers ces initiatives culturelles, c'est ce que caricature Christophe Benedetti directeur de la friche d'Altforville : « on nous demande de fonctionner

³²² Musicien, directeur de Aide aux Musiques Innovatrices et codirecteur de la Friche la Belle de Mai à Marseille, cofondateur de Fanfare

³²³ LEXTRAIRE Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 22.

³²⁴ *Ibid.* p. 68.

³²⁵ *Ibid.* p. 68.

quasiment comme si on fabriquait des chaussettes ou si on exportait des bananes »³²⁶. Selon lui, les artistes sont souvent obligés d'accepter des salaires en dessous du seuil légal et « ce qui est grave c'est que le ministère sait parfaitement cela (...) c'est une situation dans laquelle on perdure chacun sachant et disant que ça ne peut pas durer, mais en même temps il n'y a aucun moyen pour que ça fonctionne autrement.»³²⁷

Les difficultés financières de ses structures sont accentuées par l'incapacité et/ou le manque de volonté de l'Etat d' « accompagner » un projet artistique différent d'un rapport création – diffusion. De plus, il ne faut pas perdre de l'esprit que lorsque l'on parle de « projet », il s'agit d'individus qui vont se réunir dans un but de création. Souvent regroupés sous une forme associative loi 1901, ces mêmes individus, lorsqu'ils sont intermittents du spectacle, ne peuvent être membres du conseil d'administration de cette association, sans quoi ils perdent leur statuts. Ces « empêchements » administratifs de la part des Assedic, constituent des « archaïsmes » dans le milieu de création actuel, qui doit pour exister, se soumettre à des pratiques illégales, contribuant à pratiquer une coupe sèche dans le milieu de l'intermittence. En effet, Christophe Benedetti souligne que lorsque l'on est intermittent et que l'on ne veut pas perdre son statut « on n'a pas le droit de travailler gratuitement de son propre chef pour une structure ou pour un projet dans lequel on a envie de s'engager parce que les Assedic l'interdisent. »³²⁸

Pour les friches tentant tant bien que mal de garder un pied dans la légalité, on met selon Christophe Benedetti, « les gens dans un état de schizophrénie terrible »³²⁹ en demandant à des structures en difficulté des bilans comptables, alors qu'elles ne parviennent pas à « tourner légalement » dans le contexte actuel. On ne caricature pas lorsque l'on dit qu'une partie de la création en France est financée par les services sociaux, les lieux institutionnels absorbant la majeure partie des ressources du budget de la Culture. On comprend que le regard des artistes se porte sur de nouvelles alternatives.

Le manque de perspective d'avenir dans un emploi dans de telles conditions n'incite pas à rester. Que l'on soit régisseur ou administrateur, les anciens « emplois jeunes » et autres nouveaux contrats précaires ne favorisent pas les vocations. C'est cette même précarité qui unit, selon Pascal Le Strat – Nicolas, artistes et jeunes diplômés qui réunissent pourtant les « qualités les plus adéquates aux nouvelles déterminations capitalistes »³³⁰, c'est-à-dire sens de

³²⁶ LEXTRAIT Fabrice. *op. cit.* Troisième volume. Groupe d'appui. p. 69.

³²⁷ *Ibid.* p. 69.

³²⁸ *Ibid.* p. 71.

³²⁹ *Ibid.* p. 71.

³³⁰ LE STRAT – NICOLAS PASCAL. *Une sociologie du travail artistique. Artistes et créativités diffuse.* Paris Montréal : Edition l'Harmattan.

la création et adaptabilité, mais dont « le travail immatériel »³³¹ ne trouve pas d'acquéreur. Ce sont les problématiques sociales que l'on retrouve dans les squats et les friches.

Certains artistes impliqués dans le mouvement des squats artistiques expliquent que les difficultés quotidiennes inhérentes à l'occupation illégale d'un lieu se reflètent sur leurs travaux artistiques. Souhaitant plus de sérénité afin de se recentrer sur leur production, les solutions envisagées telle qu'un contrat de confiance validé par le ministère de la Culture, établis entre les squatteurs et les propriétaires ne suffisent pas forcément.

Philippe Henri Souligne : « la très grande dépendance de fait de la plupart de ces expériences (et singulièrement en France), non seulement vis-à-vis des Collectivités Publiques (dont au premier rang, les Collectivités Territoriales telles que les Municipalités), mais également vis-à-vis des formes de socialisation du risque économique et professionnel, dans lesquels les systèmes d'aide et d'allocation chômage sont centraux, mais qui sont par ailleurs favorisés ou non par la fiscalité et la réglementation en vigueur. Et cette double relativisation de la question de l'autonomie de conception et de gestion se double - tout particulièrement en France - par la difficulté historique à donner plus de moyens propres aux initiatives de la société civile plus centrées sur l'échange relationnel et culturel que sur l'échange marchand. »³³²

Pour lui : « Ces espaces - projets n'existent vraiment : qu'au travers de l'implication d'artistes individuels ou collectifs, en situation sociale et économique généralement fragile ou précaire »³³³.

3 - Intégration, récupération, digestion ?

Il est difficile de trouver des pistes homogènes et des concepts généraux au sujet de l'intégration de ces projets dans la sphère institutionnelle, tant les approches politiques sont différentes à propos de ces lieux. Dans ce contexte où l'Etat semble avoir trouvé une légitimité aux « espaces projets-artistiques », les équipes des friches attendent autre chose qu'un geste de reconnaissance. Nous avons vu que les friches du réseau Autre(s)pARTs ne se

³³¹ LE STRAT – NICOLAS PASCAL. *op. cit.*

³³² HENRY Philippe. *op. cit.* SP.

³³³ *Ibid.* SP.

situent pas dans la rupture avec l'institution, mais tentent de trouver un dialogue avec les pouvoirs public. Cette main tendue, ce compromis, est une réaction de survie pour des friches parfois « historiques » qui ambitionnent de se pérenniser. Mais il existe encore beaucoup d'implicite dans ce dialogue entre les institutions (locales ou nationales) et les acteurs culturels. En cela nous rejoignons l'analyse du réseau Autre(s)pARTs lorsqu'il évoque les relations entre les collectivités territoriales et les acteurs culturels, ces derniers « craignent moins la censure brutale que l'usure d'un conflit larvé, les querelles administratives, les rumeurs assassines, un climat délétère qui remet en cause « la liberté de création » d'une manière beaucoup plus subtile que le conflit ouvert. »³³⁴

Face à ces « friches du dialogue » et du « rassemblement », les squats nous semblent être une dimension particulière des « Nouveaux Territoires de l'Art ». Pourtant Michel Duffour, en 2000, établissait une corrélation directe des squats avec ces « territoires » : «Le ministère en aucun cas ne cautionne l'occupation illégale d'une propriété privée (...), mais ces lieux interdisciplinaires bousculent les structures traditionnelles et inventent une nouvelle lecture de la ville. Nous devons donner des réponses à ces artistes, à Paris et en province, qui souhaitent travailler collectivement et qui, de fait, animent les quartiers.»³³⁵ Les « réponses » que nous avons tenté d'analyser nous amènent à cette interrogation : serait-t-on en train d'assister à la rupture « éthique » d'un mouvement déjà désuni ?

Des pistes et des indices s'offrent à nous afin de nous donner une base de réflexion sur les périmètres de l'action culturelle du ministère. Il convient de nous interroger sur la place que les squats d'artistes sont parvenus à préserver au sein du processus de travail de la mission « Nouveaux Territoires de l'Art ».

Voici le point de vue de Alain Van Der Malière, en ce qui concerne son appréhension des « espaces intermédiaires » : « nous sommes loin des quelques lieux emblématiques des années 80 mais nous sommes loin également de la mythologie des surgissements et de l'émergence ».³³⁶ A ce postulat nous pouvons opposer que le débat sur ces lieux, développé avec le groupe d'appui du rapport L'extrait, n'est pas représentatif de la diversité des friches. En effet cette prise en compte partielle par l'institution des « espaces intermédiaires » est contestée. Des critiques venant notamment d'universitaires se font entendre, pour Céline

³³⁴ Autre(s)pARTs. *Pour une autre relation à l'art et aux populations. Un condensé des 10 propositions d'Autre(s)pARTs*. Présentation du projet de l'association. Février 2003. p. 6. Disponible en annexe.

³³⁵ FEVRE Anne – Marie. Paris sur squats. *Libération*, 19 décembre 2000.

³³⁶ LEXTRAIT Philippe. *Op. cit.* Troisième Volume. Groupes d'appui. p. 5.

Leroux le bilan des rencontres « Nouveaux Territoires de l'Art » « n'aura trompé personne quant au fins électorales (les présidentielles) visées par le ministère dans son organisation. Et d'autre part la faible représentation d'artistes et d'acteurs, oeuvrant dans les friches culturelles, a sérieusement lésé le débat.»³³⁷ D'une critique formelle on aboutit avec Christian Poitevin, fondateur de la friche Belle de Mai à une critique idéologique : « Il est normal, naturel et judicieux que les institutions légitiment des lieux culturels officiels et stupides que l'on demande à ces mêmes institutions, représentés par des élus de premier ordre et des fonctionnaires à très haut coefficient, de légitimer les lieux inventés pour créer des espaces de liberté et de création, des lieux inventés par ou pour les artistes. »³³⁸

Si les bases d'évaluation de la mission « Nouveaux Territoires de l'Art » cherchent à mettre en lumière les grandes lignes d'un phénomène en ménageant les susceptibilités, les mythologies à démonter semblent être présentes tant du côté du service public que dans celui de la société civile. Selon Franck Saint-Girons les mythes des friches « sont d'origines diverses, se développent et se nourrissent parfois de l'actualité diffusée par les médias. Par transposition et par analogie, ils deviennent très présents dans la quotidienneté et la récurrence des images véhiculées à l'encontre des sujets en marge qui ont opté pour ce choix volontaire et stratégique de vie (...) Leur déconstruction est liée à l'ouverture de la marge et par conséquent du lieu. Prémisse à un échange, cette ouverture peut permettre aux sujets en marge d'apporter des explications sur leurs créations, leurs codifications, leurs corpus normatif et en somme à l'idéologie, afin que puisse s'esquisser une ébauche de démystification avant de devenir éventuellement totale.»³³⁹ Le dialogue semble donc indispensable à une démystification totale, mais est-ce que toutes les voix sont prises en compte ?

Y aurait-il une tentative de récupération de la part des institutions ? C'est ce que dénonce Alex Daenesi³⁴⁰ en pointant le travail d'image politicienne en faveur du fameux squat de la rue Rivoli, considéré comme une vitrine cache misère : « on se dédouane en oubliant les autres lieux... L'ensemble du combat est oublié. »³⁴¹ En effet, malgré la consécration de certains squats à Paris, la prise en compte institutionnelle des « Nouveaux Territoire de l'Art » n'empêche pas l'expulsion manu militari de quantité d'autres lieux. Pour exemple : dans l'année 2003 ont fermé, rien qu'en région parisienne, quatorze squats³⁴².

³³⁷ LEROUX Céline. *Op. cit.* p. 36.

³³⁸ POITEVIN Christian. Nouveaux territoires de l'art, l'esprit collabo. *Cassandra*. Mars – Avril 2002, n° 46.

³³⁹ SAINT-GIRONS Franck. *Op. cit.* p. 348.

³⁴⁰ Artiste Italien né à 1967 impliqué dans le mouvement des squats artistique parisien.

³⁴¹ DE SAINT-DO Valérie. *Art et Squats II* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=730

³⁴² En un an, Boliveart, le Théâtre de Fortune, les Falaises, l'Espace Cyrano, les Carrières Mainguet, Le Chardon dans la savane, In Fact, le Floquet's, Myrrha, La Taverne des Signes, Le Théâtre 347, La Tombe Issoire , la Manufacture du nouveau monde, Le Ballastr et Le Gousset vide ont fermé.

Pour Franck Saint – Girons, ces lieux sont « en évolution perpétuelle et permanente, ils ont un statut qui oscille entre rejet, et réappropriation et enfin mise en lumière et en scène sous la forme d'une vitrine. »³⁴³ C'est cette idée de vitrine du mouvement des squats et des friches qui peut conduire à la dérive d'une récupération de la part de l'institution de l'esthétique des friches sans s'encombrer du message social qu'elles développent. On assisterait alors à une neutralisation des valeurs subversives pour une récupération purement esthétique, hors contexte et hors histoire : « faire oublier l'histoire dans la culture »³⁴⁴ pour reprendre une phrase de Guy Debord.

On peut légitimement se demander si le squat n'est pas « l'exclus » des « Nouveaux Territoires de l'Art », il semble être le mouvement le plus radical et libertaire du phénomène des friches, et sûrement le plus difficile à récupérer politiquement. De plus, il est lui-même scindé en plusieurs factions, comme nous l'avons déjà vu. C'est ce que dénonce le collectif Babybrul, lorsqu'il appelle par un communiqué en 2003 au boycott du festival Art et Squat 2 qu'il justifie en ces termes : « Nous voulons couler ce festival parce qu'il est une initiative et une production d'Interface, une association hybride (on y trouve parmi les chefs des squats d'artistes parisiens un institutionnel du Palais de Tokyo qui chapeaute le tout) d'artistes réformistes qui veulent la légalisation systématique des squats d'artistes et travaillent à la création d'une convention d'occupation agréée des lieux avec des arrangements en contreparties pour les propriétaires, tout cela non sans rencontres avec la Mairie et les élus locaux. L'action d'Interface accentue et donne du crédit à une séparation dans le mouvement squat entre les bons squats utiles socialement (artistes, qui ne sont pas vraiment contre la propriété privée, qui ne font pas d'histoires, qui ne sont pas sales, etc.) et les autres, dangereux pour la paix sociale (remise en cause de la propriété privée, et de l'ordre, de l'autorité, du citoyennisme etc). »³⁴⁵

En ce qui concerne la récupération de l'image des squats et des friches, le cas du Palais de Tokyo a fait l'objet de nombreuses critiques, il en est même devenu le symbole. Il est intéressant de s'attarder sur les opinions défavorables qu'il focalise afin d'ouvrir une interrogation plus large sur ce qui constituerait une vision institutionnelle des friches culturelles face à une conception plus libertaire. On s'aperçoit que les activistes de Babybrul par exemple lui reprochent de n'être que la partie institutionnelle visible d'un iceberg construit grâce à un combat d'une vingtaine d'années de squatteurs parisiens, et le ressentent comme une récupération esthétique et politique.

³⁴³ SAINT-GIRONS Franck. *Op. cit.* p. 348.

³⁴⁴ DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : Editions Gallimard, 1992. p. 186.

³⁴⁵ BABYBRUL Fondation. *Affaires de squats et morts des squats au palais de Tokyo* [Document html]. [Page visitée le 12/06/2005]. Disponible sur Internet : <http://membres.lycos.fr/babybrul/>

Pour Ody Saban, lorsqu'elle évoque les squats, elle insiste sur les différences entre les squats et un site de création contemporaine tel que le palais de Tokyo, que l'on pourrait assimiler à une « friche institutionnalisée », subventionnée par l'Etat, qui reprend des formules adaptées des friches, telle que la co-direction : « Nos buts sont opposés à ceux du 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. Elle veut supprimer l'art au nom des concepts à la mode (...) L'essentiel ce ne sont pas les œuvres, c'est la vie. Seulement pour la vraie vie les œuvres sont un moyen indispensable. »³⁴⁶

A ce sujet, il est à noter que lors de son exposition *Hardcore vers un nouvel activisme* le commissaire d'exposition Jérôme Sans n'avait pas invité d'artistes squatteurs. Ce que Yabon Paname dénonce : « On est les oubliés, par exemple, de l'exposition Hardcore au Palais de Tokyo sur « Les nouveaux révolutionnaires de l'art » ! Pendant ce temps, on essayait de faire bouger Paris, comme on l'a fait sous Chirac ou sous Tiberi, en se faisant menotter ou taper dessus. Pas une allusion ! C'est un déni. »³⁴⁷

Cette position du palais de Tokyo vis-à-vis des squats a engendré des réactions, notamment avec l'action symbolique de squatter le palais de Tokyo le 2 juin 2002, suite à un appel de la fondation Babybrul : « Le choix du Palais de Tokyo comme lieu d'occupation résulte du choix délibéré de ce « site de création contemporaine » de plagier l'esthétique des squats, des lieux de création et des artistes qui font face à une nécessité matérielle quotidienne, au profit d'une institution « créée à l'initiative du Ministère de la culture et de la communication » et sponsorisée par des sociétés telles que Pioneer et Habitat, avec un budget de plusieurs millions d'euros. »³⁴⁸

Au niveau d'une probable récupération esthétique du mouvement, on sent de plus en plus le style libre fait de bric et de broc, mélange d'art premier et de technologie que Yabon Paname qualifie de « rudimentaire »³⁴⁹, faire son apparition dans les lieux institutionnels : c'est le cas des collages-installations du collectif viennois Gelatin lors de l'exposition Dionysiac³⁵⁰ en 2005 à Beaubourg.

³⁴⁶ SABAN Ody. *Conférence de presse au Palais de Tokyo : Affaires des squats*. 10 septembre 2002. SP. Disponible sur le site d'Ody Saban : <http://odysaban.free.fr/>

³⁴⁷ DE SAINT-DO Valérie. *Art et Squats II* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=730

³⁴⁸ BABYBRUL Fondation. Communiqué à la presse : *squat du palais de Tokyo pour l'inauguration de la fondation Babybrul* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : <http://membres.lycos.fr/babybrul/>

³⁴⁹ DE SAINT-DO Valérie. *Art et Squats II* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=730

³⁵⁰ Exposition visible du 16 février au 9 mai 2005.

Pour en revenir aux friches, le symbole de marginalité, de contre culture et de revendication que représentent ces lieux offre l'opportunité à l'institution - lorsqu'elle les digère dans sa politique culturelle - d'une récupération de leur image ; en essayant de créer du « jeunisme » avec de nouveaux équipements culturels.

A cette critique radicale on pourrait objecter que le monde des squats n'est pas imperméable à l'institution, certains artistes exposant dans des galeries officielles, d'autres étant des simples consommateurs d'espaces ateliers. Les initiatives les plus radicales peuvent s'essouffler, comme à Mix Art Myris où des divergences d'opinions se font entendre : « la plus grande partie des nouveaux entrants, à quelques exception près, viennent ici avec un comportement consumériste, tout leur est dû sous prétexte qu'il paient pour utiliser un atelier »³⁵¹.

De plus, au sein même du mouvement des squats artistiques, des critiques se font sentir quant à la tolérance esthétique des squats. Ces critiques reprennent les idées de l'importance d'une exigence esthétique. Selon Yabon Paname, c'est grâce à une remise en cause et une recherche de qualité artistique que le mouvement squat peut se sortir du marasme dans lequel il évolue³⁵².

Marc Sanchez, responsable des expositions au palais de Tokyo voit dans le mouvement squat plus l'émergence d'un « groupe social » que réellement une revendication artistique, selon ces termes : « Nous avons toujours dit que nous ne ferions jamais une « exposition des artistes des squats, de même que nous ne ferons jamais une exposition des artistes de Berlin, ou des artistes blonds et belges ! Une situation sociale n'est pas le critère que nous retenons pour construire un projet d'exposition. Nous regardons ceux des squats comme les autres artistes, sans favoritisme, ni exclusion. Faire des choix, c'est notre travail, avec un programme limité, peu d'espace. Il y a des artistes dans les squats dont nous pourrions montrer le travail. Nous ne l'avons pas encore fait. Mais il y a beaucoup d'autres artistes que nous n'avons pas montré ! J'espère que nous pourrions faire une exposition avec un artiste dont nous pourrions dire qu'il travaille aussi dans les squats, mais ce ne sera pas le critère de choix. »³⁵³

Cette dénomination de « groupe social » nous amène à nous préoccuper du regard que les institutions posent sur les squats et les friches. Lorsqu'on lit le *Dossier Culture et ville*³⁵⁴ de

³⁵¹ SAINT-GIRONS Franck. *op. cit.* p. 166.

³⁵² DE SAINT-DO Valérie, *Art et Squats II* [document html]. [Page visitée le 31/03/2005]. Disponible sur Internet : http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=730

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Institut des Villes. *Culture et politique de la ville. Quand les quartiers inventent un nouveau rapport entre l'art et la société.* [Document html]. [Page visitée le 18/07/2005]. Disponible sur Internet : <http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/culture.html#1>

l'Institut des Villes³⁵⁵ on apprend que « La culture dans les quartiers, ce sont les associations, les élus, les chefs de projets dans le cadre des contrats de ville qui l'ont dessinée (...) Ces initiatives se sont développées non seulement dans la précarité mais aussi en dehors des sentiers battus. Contraintes à des pratiques différentes, pas toujours dans les clous de la culture officielle, elles sont venues bousculer les habitudes et donner à la culture une dimension transversale lui permettant d'interroger le social, l'urbain, l'économique et d'accompagner les processus de transformation dans les quartiers. »³⁵⁶

La déviance principale d'une récupération sélective des friches serait de désigner géographiquement et socialement une population cible de ce genre de structure et donc de mettre en place des sortes de ghettos culturels et intellectuels qui n'auraient comme audience qu'un public réduit. On assisterait à la mise en marche d'une sorte de processus de contenance artistique à la manière des MJC, un équipement culturel sans réel impact d'ouverture et d'innovation artistique mais en mesure de contenir des manifestations ethno sociales. Les institutions feraient dévier les problématiques artistiques des friches et des squats – la réappropriation de l'art - vers la mise en place de « pansements sociaux », mettant sur un plan secondaire leurs qualités artistiques d'innovations. On ne parle pas de rapprocher l'art de la vie mais de tisser du lien social. Seulement quel type de lien social occupe l'institution ?

Pour l'Institut des Villes les raisons sont claires : « Si la culture est une dimension à part entière de la politique de la ville, ce n'est pas sans raison. En dépit des difficultés de chacun, elle donne une image positive du quartier, transforme le regard des habitants sur eux-mêmes comme celui de ceux de toute la ville. La culture par les circulations qu'elle organise, comme les manifestations d'art de la rue, participe au désenclavement et à l'intégration. »³⁵⁷ Cependant, historiquement parlant, les arts de rue sont nés d'une contestation sociale. Leur « intégration » dans la sphère culturelle institutionnelle contribue à un processus de pacification sociale. Il s'agit d'une réappropriation par l'Etat de phénomènes qui se sont construits sans lui et parfois contre lui, mais qui participent à un travail d'image à présent jugé positif.

A l'Institut des Villes : « Que l'on parle de « démocratie culturelle » ou de « nouveaux territoires de l'art », ce qui est certain c'est que l'on assiste à l'émergence d'un mouvement

³⁵⁵ Institution créée en 2001, elle est selon le ministère : « un lieu de débat, d'échanges, de concertation et de propositions sur les questions essentielles du développement des villes. » Il réunit six ministères et six associations d'élus. En janvier 2003, elle s'occupe officiellement de la mission « Nouveaux Territoires de l'Art »

³⁵⁶ Institut des Villes. *Culture et politique de la ville. Quand les quartiers inventent un nouveau rapport entre l'art et la société*. [Document html]. [Page visitée le 18/07/2005]. Disponible sur Internet : <http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/culture.html#1>

³⁵⁷ *Ibid.*

culturel, urbain, issu des quartiers et qui invente de nouveaux rapports entre l'art et la société. »³⁵⁸

Concrètement, on s'aperçoit que « les DRAC ont eu la responsabilité de piloter l'appel à projets en lien avec les sous préfets et de les sélectionner. D'ores et déjà, un certain nombre de projets innovants ont pu être mis en œuvre sur les sites »³⁵⁹.

Par exemple, en région île de France « sur 100 projets qui ont été soumis, 53 ont été retenus et ce, pour un budget de 730 000 euros. (...) Pour effectuer sa sélection, la DRAC a respecté les critères de la circulaire gouvernementale³⁶⁰, à savoir que devaient être privilégiés les projets de résidence d'artiste, ceux menés par des jeunes et accompagnés par un artiste ou une équipe artistique, les projets d'échanges européens, les démarches d'artistes plasticiens pouvant participer au renouvellement urbain, les projets développés dans des espaces intermédiaires et les friches urbaines (...) Au bout du compte, la plupart des projets retenus croisent plusieurs disciplines et une vingtaine font donc appel au multimédia, la vidéo et le cinéma. Certains d'entre eux sont particulièrement innovants. C'est le cas du projet mené à Evry par les YASAKI qui fait émerger un nouvel art du déplacement, rendu célèbre par Luc Besson. Cette action s'est donnée pour objectif d'offrir à 150 jeunes un espace d'expression et de les initier aux méthodes professionnelles des métiers du spectacle et aux pratiques artistiques en les faisant participer à la réalisation collective d'un événement. »³⁶¹

Le risque principal de récupération inhérente aux friches et aux squats artistiques serait de voir un accompagnement culturel sélectif se mettre en place en occultant les difficultés à exister d'autres manifestations hors cadre. Cela amènerait l'Etat à ne récupérer qu'une frange politiquement correcte du mouvement, amenant à la sacralisation de « friches d'élites » donnant une image vitrine de prestige et masquant l'émergence d'autres lieux. C'est cet aspect non désintéressé de l'Etat que Marc Fumaroli critique lorsqu'il écrit : « la Culture est un autre nom de la propagande »³⁶². Cette propagande pourrait aussi conduire l'Etat à construire des projets de friches sous tutelle administrative, s'accaparant les innovations observées dans les friches en leur enlevant leur relative autonomie.

³⁵⁸ Institut des Villes. *Culture et politique de la ville. Quand les quartiers inventent un nouveau rapport entre l'art et la société*. [Document html]. [Page visitée le 18/07/2005]. Disponible sur Internet : <http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/culture.html#1>

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ Il s'agit de la circulaire de Catherine Tasca de 2000 disponible en annexe. Il est à noter que Catherine Tasca, alors ministre, ne s'est jamais réellement positionnée sur les Nouveaux Territoire de l'Art, déléguant le problème à Michel Duffour.

³⁶¹ Institut des Villes. *Culture et politique de la ville. Quand les quartiers inventent un nouveau rapport entre l'art et la société*. [Document html]. [Page visitée le 18/07/2005]. Disponible sur Internet : <http://www.ville.gouv.fr/infos/dossiers/culture.html#1>

³⁶² FUMAROLI Marc. *Op. cit.* p. 19.

Nous avons vu la confusion qui règne au sein des appellations au niveau de l'institution au sujet des squats et des friches, elles contribuent à fausser un débat politique qui est déjà perverti par la médiatisation du phénomène. Des représentations faussées engendrent une séparation d'un courant déjà désuni. Une représentation partielle contribuerait, aux détriments d'autres espaces et projets condamnés à l'éphémère, à les faire oublier puis disparaître, nous rejoindrions ainsi l'analyse de Marc Jimenez soulignant « la manière dont la société démocratique s'emploie, grâce à la mise en œuvre d'une distribution culturelle suffisante, à occulter les contradictions de la réalité historique et sociale. »³⁶³

Afin de compléter cette citation nous évoquerons la définition de Pierre Gaudibert : « La récupération, c'est ce mouvement social pour lequel une agressivité qui se veut subversive se trouve apprivoisée, édulcorée, émasculée, assimilée, digérée par l'idéologie et la culture dominante. L'œuvre d'art voit ses griffes émoussées, ses dents élimées, elle devient, spectacle, marchandise, décor, gadget culturel, icône inoffensive, foyer éteint ; elle cesse d'être active, de dégager sa charge de déflagration. D'où la tentation d'identifier culture et récupération. »³⁶⁴

³⁶³ JIMENEZ Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?* Paris : Editions Klincksieck, 1995. p. 12. Collection Esthétique.

³⁶⁴ GAUDIBERT Pierre. *Action culturelle, intégration et / ou subversion.* Paris : Editions Casterman, 1971. p. 117.

CONCLUSION

A travers les squats artistiques nous avons vu l'une des faces des friches culturelles que constituent les « Nouveaux Territoires de l'Art » ou plutôt les nouvelles revendications artistiques. Nous nous sommes aperçus de la diversité de lieux qu'englobe cette appellation officielle ainsi que de leurs enjeux, et de la difficile intégration de toutes ces caractéristiques dans des projets d'accompagnements de la part de l'Etat.

Au niveau institutionnel nous retiendrons que l'Etat central est questionné sur son engagement en matière d'action culturelle, et sur l'intervention qu'il pourra jouer pour défendre une approche politico sociale de la culture dans un monde aux valeurs libérales prônant la mise en concurrence à tous les niveaux. L'état doit donc se positionner en tant qu'arbitre afin de permettre aux collectivités territoriales d'élaborer des projets innovants tels que les friches culturelles.

Il appartient en grande partie aux collectivités territoriales d'évaluer et de prendre en charge les friches dans leur ensemble. Etant donné l'aspect de marketing territorial que revêtent les politiques culturelles locales, une alliance entre la valorisation d'un patrimoine immobilier et le développement culturel d'une région apparaît comme un argument majeur dans la reconversion d'une friche. Ces friches diligentées par les institutions pourront engager les artistes dans une vision plus pérenne, mais leur transformation en équipement culturel fait planer le doute d'une sclérose de leurs structures. Il s'agirait donc de trouver un équilibre entre le milieu associatif et les institutions en faisant participer activement les artistes, cet aspect est fondamental.

Pour Philippe Foulquié il s'agit d'une « troisième époque de l'Action Culturelle »³⁶⁵, une période d'affirmation succédant à une « époque militante »³⁶⁶ de 1936 à André Malraux, puis à une « période instituante »³⁶⁷ de André Malraux à Jack Lang. Cependant, d'un point de vue économique, Xavier Dupuis est pour le moins pessimiste en ce qui concerne le rôle de l'Etat central en matière de culture, selon lui : « quelles que soient les futures décisions politiques – il (l'état) n'échappera pas à une profonde remise en cause qui se traduira par une perte importante de compétences au profit des collectivités territoriales et son repli sur son *cœur de métier*, à savoir les grandes institutions nationales. Confronté à l'impasse économique dont il est en partie responsable, le Ministère de la culture est donc voué à se replier sur les missions patrimoniales traditionnelles d'un Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts et devra renoncer à ses ambitions en termes de politique nationale. En cela, l'analyse économique démontre que nous sommes certainement à la veille d'une rupture historique par rapport à une longue tradition de politique culturelle d'Etat. »³⁶⁸

Ce contexte pourrait placer les friches comme des rouages centraux de la décentralisation culturelle, cependant la prise de position « spectaculaire » du ministère avec les « Nouveaux Territoire de l'Art » le replace comme un interlocuteur central. De plus, il faut bien garder à l'esprit que le développement culturel est devenu un réel enjeu politique. Nous sommes naturellement amenés à nous poser la question de la portée concrète des politiques décentralisatrices en matière de culture en France depuis les années 70, et à nous interroger sur la vraisemblance d'une réelle marge de manoeuvre des régions à ce sujet³⁶⁹. En effet les DRAC en charge d'évaluer les friches répondent à des directives centrales des services de l'Etat, et on peut se demander si ces processus d'accompagnement ne vont pas aboutir à terme à une normalisation des friches qui voudront correspondre à un cahier des charges ministériel précis, l'Etat se reconstruisant comme centre.

D'un point de vue social, nous pouvons nous questionner s'il n'importe pas plus à l'institution d'essayer de s'occuper de lien social par le culturel que de réellement s'occuper d'innovation artistique. En effet, nous avons vu que les friches pouvaient être porteuses d'initiatives éducatives, notamment dans la mise en place d'ateliers d'initiation artistique, informatique et professionnelle avec une implication volontaire et active.

Le cadre « interministériel » du sujet nous laisse percevoir les perspectives qui s'offrent à l'Etat avec la pérennisation sous conditions de ces lieux. On peut se demander lorsque les

³⁶⁵ FOULQUIE Philippe. *op. cit.* SP.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ DUPUIS Xavier. *Op cit.* p. 27.

³⁶⁹ CAILLOSSE Jacques. La décentralisation une « ruse » de l'état ? *Pouvoirs Locaux Les Cahiers De La Décentralisation*, décembre 2004, n° 63.

institutions parlent d'accompagnement, s'il ne s'agit pas plus d'un pilotage déguisé. Le ministère de la cohésion sociale est impliqué, et l'enjeu majeur ne semble pas seulement artistique, il peut même apparaître parfois comme un prétexte.

De plus dans un contexte de rigueur budgétaire, les friches interrogent l'Etat sur son désengagement financier et son action concrète. En effet, selon Xavier Dupuis « Le poids croissant des prélèvements obligatoires opérés sur l'économie et l'impératif de la réduction des déficits budgétaires mènent les finances publiques à l'impasse et, à l'avenir, il est certain que les subventions ne pourront pas continuer à alimenter avec autant de constance un secteur culturel qui génère chroniquement l'accroissement de ses besoins. Certes, si on cherche aujourd'hui à dresser un bilan, on pourra constater que, pour l'instant, la culture n'a pas été sacrifiée. Pourtant, il ne fait pas de doute que les politiques culturelles volontaristes et fortes appartiennent au passé. »³⁷⁰

La mise à contribution des associations la société civile sous certaines conditions, dans le développement culturel des friches, permettrait de réduire les coûts du ministère, mais cependant, comme nous l'avons vu, il s'agit pour l'instant d'un modèle de dérégulation, étant donné le statut précaire des acteurs culturels des friches. De plus, le rapport ouvertement non marchand que revendiquent les friches semble mal s'accommoder avec le concept de « produit culturel » d'un management culturel classique. L'institution favorisera-t-elle encore l'émergence de nouveaux lieux culturels fonctionnant à perte ? C'est toute une conception de la culture qui est à questionnée dans les « Nouveaux Territoires de l'Art ».

Il s'agit en l'occurrence d'essayer de colmater un « fossé culturel », de donner l'opportunité de trouver des publics à des artistes et des acteurs engagés « hors marché », cherchant des alternatives économiques à cause du manque de moyens mis à leur disposition et délibérément en marge d'une propagande mercantile pour une culture populiste rentable, de plus en plus mise en avant par les médias de masse. Dans ce contexte, un essoufflement atteint de nombreuses jeunes compagnies de théâtre, danse, ou d'art de la rue, un essoufflement qui atteint souvent l'asphyxie, de part l'impossibilité de vivre de leur travail.

Il apparaît à travers cette étude que les « Nouveaux Territoires de l'Art » correspondent à des enjeux de tensions, pour Quentin Dulieu : « Les orientations des acteurs politiques font émerger des jeux de pouvoir plus ou moins tendus en fonction des partis pris. Ces tensions semblent amplifiées lorsque des associations occupant les « friches culturelles » sont politisées. Des écarts se créent alors entre les choix et les intérêts des collectivités locales et ceux des collectifs associatifs. »³⁷¹

³⁷⁰ DUPUIS Xavier. *Op cit.* p. 11.

³⁷¹ DULIEU Quentin. *Op. Cit.* P. 105.

On peut cependant légitimement imaginer que parallèlement aux initiatives institutionnelles de pérenniser des « espaces - projets artistiques » ou de créer des sortes de friches municipales institutionnelles se développent en parallèle d'autres projets « irrécupérables ».

Nous avons vu, qu'en France, se déplacent sur un plan culturel des revendications sociales et politiques accentuant la difficulté pour les institutions d'intégrer ces phénomènes qui, par leur organisation, sont une alternative à la gestion bureaucratique de l'art. Cependant la mission de service public que remplissent nombre de ses friches oblige l'Etat à s'intéresser au phénomène et à le contenir. Ces périmètres que nous avons tenté de circonscrire nous amènent à nous questionner sur la place de l'artiste au sein de la cité et la place de son message. Le rapprochement de l'art et de la vie qu'ont mis en marche les mouvements Dada, Cobra, les situationnistes ou des artistes comme Joseph Beuys nous interpelle évidemment sur la place de l'art et sa possible stérilisation lorsqu'il devient banalisé et encadré comme une simple marchandise, dans une sorte de spectacle de sa contestation, lui enlevant toute valeur subversive. A ce titre une scission philosophique intervient dans les « Nouveaux Territoire de l'Art », celle de savoir si c'est la politique institutionnelle qui doit délimiter le champ artistique ou s'il appartient aux artistes seuls de poser les limites de leurs créations.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

ARDENNE Paul. *Art. L'âge contemporain, une histoire des arts plastiques à la fin du vingtième siècle*. Paris : Editions du regard, 1997. 431 p.

BENJAMIN Walter. *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. In Essais Tome 2, Paris : Denoël et Gonthier, 1983. 222 p.

BOURDIEU Pierre et DARBEL. Alain. *L'Amour de l'art, les musées d'art et leur public*. Paris : Editions de Minuit, 1969. 251 p.

BRACKAHAGE Stan. *Défense de l'amateur*. In Métaphores et visions, Paris : Editions de Centre George Pompidou, 1998. 127 p.

CHOLLET Laurent. *L'insurrection situationniste*. Paris : Editions Dagorno, 2000. 351 p.

CUCHE Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : éditions La découverte, 2001. 122 p.

DEBORD Guy. *La société du spectacle*. Paris : éditions Gallimard, 1992. 208 pages.

DEBORD Guy. *Rapport sur la construction des situations*. Turin Italie : Editions Mille Et Une Nuits, septembre 2000. 64 p.

DE WARESQUIEL Emmanuel. *Le siècle rebelle, dictionnaire de la contestation au vingtième siècle*. France : Editions Larrousse/Sejer, 2004. 1038 p.

DI MEO Guy. *Géographie sociale et territoires*. Paris : Nathan, 2001. 317 p.

DURAN Patrice. *Penser l'action publique*. Toulouse : LGDJ, collection droit et société, avril 1999. 212 p.

FUMAROLI Marc. *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris : Editions De Fallois, 1992. 410 p.

GAUDIBERT Pierre. *Action culturelle, intégration et / ou subversion*. Paris : Editions Casterman, 1971. 262 p.

JEANSON Francis. *L'action culturelle dans la cité*. Paris : Editions Seuil, 1973. p. 248 p.

JIMENEZ Marc. *La querelle de l'art contemporain*. France : Editions. Gallimard, 2005. 402 p.

JIMENEZ Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel ?* Paris : Editions Klincksieck, 1995. 165 p. Collection Esthétique.

LE STRAT – PASCAL Nicolas. *Une sociologie du travail artistique, artistes et créativité diffuse*. Paris Montréal : Editions L'Harmattan, 1998. 155 p. Collection Logique Sociales.

MAKHAÏSKI Jan Waclav. *Le socialisme des intellectuels*. Paris : Les Editions de Paris, 2001. 326 p.

METRAL Jean. *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*. Paris : Editions de l'Aube, 2000. 253 p.

MICHAUD Yves. *La crise de l'art contemporain*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. 285 p. Collection Intervention Philosophique.

MICHAUD Yves. *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Editions Jacqueline Chambon, 1989. 260 p. Collection Rayon Art.

RUBY Christian. *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Paris : Editions Castells Labor, 2000. 95 p.

SANS Jérôme (dir). *Hardcore vers un nouvel activisme*. Paris : Editions Cercle d'art, 2003. 208 p.

VANHAMME Marie et LOUBON Patrice. *Art en friches, usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*. Paris : Editions Alternatives, 2001. 123 p.

VIALA Alain. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Presses Universitaires de France, 1997, Paris. 470 p.

Ouvrages utilisés mais non cités

AMSELLE Jean-Loup. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*. France : Editions Flammarion, mars 2005. 213 p.

DAGEN Philippe. *La haine de l'art*. Paris : Collection Grasset, 1997. 249 p.

Documents et rapports officiels

DUPUIS Xavier. *Economie et management de la culture en France : un état des lieux*. CNRS. Groupe d'études et de recherches sur les organisations culturelles (GEROC), 2004. 32 p.

LEXTRAIT Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Dufour secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Premier volume. 210 p.

LEXTRAIT Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Dufour secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Deuxième volume. 80 p.

LEXTRAIT Fabrice. *Une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à Michel Dufour secrétariat d'état au patrimoine et à la décentralisation culturelle*. Mai 2001. Troisième volume. Groupes d'appui. 98 p.

LEVY Pierre. *Cyberculture Rapport au Conseil De l'Europe dans le cadre du projet « Nouvelles Technologies : coopération culturelle et communication »*. Editions Odile Jacob, novembre 1997. 313 p.

PADILLA Yolande. *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Décembre 2003. Ministère de la culture et de la communication. 70 p.

TASCA Catherine. Circulaire : *préparation et suivi des volets culture des contrats de ville : les conventions « culture pour la ville – cultures de la ville »*. 9 juin 2000. 4 p.

Travaux universitaires

DAWANCE Thomas. *Les Squats*. Mémoire de fin d'étude. Bruxelles : Institut Supérieur d'Architecture de Saint-Luc, 1999. 47 p.

DULIEU Quentin. *Les acteurs politiques et associatifs dans la reconversion de friches en espace culturel. Jeux et enjeux autour du site de Saint-Jean d'Angely à Nice*. Mémoire de Maîtrise en Science Politique. Université de Nice-Sophia Antipolis, Faculté de droit et de Sciences Politiques, Economiques et de Gestions, 2003. 114 p.

GENTY Thomas. *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art*. Mémoire de maîtrise d'Esthétique. Université de Paris I, Septembre 1998. 95 p.

LEROUX Céline. *Pluridisciplinarité et Transdisciplinarité. Du décloisonnement des arts à l'émergence de nouvelles formes artistiques ?* Mémoire de DESS Développement culturel et direction de projet culturel. Arsec/Université Lyon 2, septembre 2002. 78 p.

RAFFIN Fabrice. « *Les ritournelles de la culture* ». *De la critique sociale à la participation citoyenne. Entre mobilités et ancrages urbains (Une approche sociologique de trois initiatives culturelles privées en friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin)*. Thèse de Doctorat de Sociologie et Sciences Humaines, Université de Perpignan, école doctorale sciences humaines et sociales, ICRESS, Octobre 2002. 487 p.

SAINT-GIRONS Franck. *Marginalité et innovation culturelle dans les friches urbaines. Un enjeu dans l'aménagement du territoire*. Thèse de Doctorat de Géographie et Aménagement du territoire, Université de Pau et des pays de l'Adour, U.F.R Lettres, Langues et Sciences Humaines, décembre 2004. 440 p.

Scripts d'exposés et rapports de travail

HENRY Philippe. *Les espaces - projets artistiques : une utopie concrète ?* Script de l'exposé pour la journée professionnelle du 2 Juin 2003 sur les « Nouveaux espaces, nouvelles formes ». MIRA ! Sitges Teatre Internacional (Espagne). SP.

FOULQUIE Philippe. *Controverse d'avignon. La troisième époque de la décentralisation culturelle.* 1998. SP.

KAÏMAKIS Constant. *Les friches, héritières de l'éducation populaire ?* Colloque Frich'n chips. Nîmes au Rakan. mai 1998. SP.

BORDAGE Fazette et LALAIRE Anne. *Les enjeux en Europe de la reconversion du patrimoine industriel en lieux de culture.* Rapport séance de travail. Saint-Ouen à Mains d'Oeuvres 27 mai 2000. SP.

SABAN Ody. *Conférence de presse au Palais de Tokyo : Affaires des squats.* 10 septembre 2002. SP.

Chartes et textes non édités ou auto édités

Autre(s)pARTs. *Pour une autre relation à l'art et aux populations. Un condensé des 10 propositions d' Autre(s)pARTs*. Présentation du projet de l'association. Février 2003. 8 p.

Autre(s)pARTs. Référentiel d'évaluation qualitative des pratiques et espaces - projets artistiques, visant une autre relation à l'art et aux populations. In PADILLA Yolande. *Pratiques artistiques en renouvellements nouveaux lieux culturels*. Décembre 2003. Ministère de la culture et de la communication. 10 p.

BABYBRUL Fondation. Communiqué à la presse : squat du palais de Tokyo pour l'inauguration de la fondation Babybrul. 2 juin 2002. SP.

Compagnie Enfin Le Jour. Tract d'actualisation du projet de l'association en 2004. SP.

CONORD André-Franck. Construction de taudis. *Potlatch*, 6 Juillet 1954, n°3, p. 2.

Décret portant sur l'organisation du ministère, rédigé par André Malraux en 1959.

Interface ou Intersquat ? Une histoire de chartes. SD. 8 p.

Internationale situationniste n° 1, bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Paris, Juin 1958 (Comité de Rédaction -C.R.- : Mohamed Dahou, Giuseppe Pinot-Gallizio, Maurice Wyckaert)

Internationale situationniste n° 5, bulletin central édité par les sections de l'Internationale situationniste, Paris, décembre 1960 (C.R. : Debord, Jorn, Kotanyi, Nash, Sturm, Wyckaert)

La charte de l'association Interface, qui fait suite à la création de l'association le 13 novembre 2002. SP.

Le texte de proposition d'Intersquat créé lors des journées de réflexion du 27, 28 et 29 février 2000. SP.

Tract de L'internationale Situationniste lors de l'assemblée générale de l'association internationale des critiques d'art du 14 avril 1958 à Bruxelles. SP.

Presse et périodiques

BAUDRILLARD Jean. Les suicidés du spectacle. *Libération*. 16 juillet 2003.

BEDARIDA Catherine. Les ruines urbaines renaissent de la création artistique. *Le Monde*, 16 octobre 1996.

BELLET Harry. La cité contre les artistes. *Le Monde*. 13 juin 2000.

BLAU Didier. Le plan d'occupation de l'espace et de la lumière. *Paris Magazine*, mai 1986, n°7.

BOURRIAUD Nicolas. Interview. *Le Journal Nouveaux Territoire de l'Art*, 15 février 2002, n°2.

CAILLOSSE Jacques. La décentralisation une « ruse » de l'état ? *Pouvoirs Locaux Les Cahiers De La Décentralisation*, décembre 2004, n° 63.

CNAP. Résidences d'artistes en France. Décembre 2003.

DE MORANT Alix et DE SAINT DO Valérie. Babélisme consensuel ou les stars de l'œcuménisme. *Cassandra*, mars - avril 2002, n° 46.

FULCHERIE Fabienne. L'art dans les squats. *Le Journal Des Arts*, 12 au 25 Mai 2000, n°105.

F.X.D. Des squats d'utilité publique. *Politis*, 30 novembre 2000.

FEVRE Anne – Marie. Paris sur squats. *Libération*, 19 décembre 2000.

GASCOGNE-LEROUX Claire. Ody Saban et le sexe peint. *Lunes*, n°19, 2002.

GEISLER Rodolphe. Pas d'ateliers pour les artistes. *Le figaro*, 04 janvier 2000.

KEMMET Brendan. Les immeubles vides du CDR. *Le Parisien*, 21 Janvier 2000.

L.M. Yabon Paname candidat à la mairie de Paris. *Libération*, 17 novembre 2000.

MANGUIN Pierre. Pour une thérapie de la ville. *Libération*. 15 Juillet 2000.

MURATI Arnaud. Le palais de Tokyo accueille des squatters. *Le Journal de Paris*, 10 septembre 2002.

MERIE Patrick. L'art en dehors des sentiers battus. *La Provence*, 2 février 2002.

NURIDSANY Michel. Découvertes et déchets. *Le figaro*, 18 janvier 2000.

POITEVIN Christian. Nouveaux territoires de l'art, l'esprit collabo. *Cassandra*. Mars – Avril 2002, n° 46.

ROBERT André. Les Artistes d'Art Cloche. *Le Monde Libertaire*, 08 juin 1988, n°714.

SABAN Ody. Mon expérience de femme dans les squats. *Revue Critique Communiste*, 2002, n°167.

ZERGUINE Valérie. L'ennemie public n°1. *Technikart*, décembre 2000, n°4.

Sitiographie

www.artfactories.net

<http://autresparts.free.fr>

<http://culture-commune.asso.fr>

www.culture.gouv.fr

www.etoys.com

www.horschamp.org

<http://hubburn.free.fr>

<http://intersquat.free.fr>

www.lafriche.org/nta

www.liberation.fr

<http://library.nothingness.org>

<http://membres.lycos.fr/babybrul>

<http://odysaban.free.fr>

<http://print.squat.net>

www.ville.gouv.fr

www.59rivoli.org

Copyright : ZERO TOLERANCE EDITIONS

Achévé d'imprimer
Par l'auteur éditeur à Pau
Le 5 septembre 2005
Imprimé en France

ZERO TOLERANCE EDITIONS

<http://zerotolerance.free.fr>

[Email](mailto:zerotolerance@free.fr) : zerotolerance@free.fr

Tel : 06 84 71 59 11

Les annexes de ce mémoire sont disponibles sur demande.