

LES FRICHES CULTURELLES D'HIER À AUJOURD'HUI : ENTRE FABRIQUES D'ART ET DÉMARCHES ARTISTIQUES PARTAGÉES *

Philippe HENRY

Janvier 2013

Résumé

La revitalisation de bâtiments industriels et commerciaux délaissés en espaces de projets artistiques et culturels est récemment devenu un enjeu d'aménagement local. Ces espaces peuvent désormais se situer assez loin des premières expériences de friches culturelles, apparues en Europe dès la fin des années 1970. Héritières des formes de contestation sociale et politique de cette époque, celles-ci se sont longtemps voulues exemplaires d'une circulation entre processus artistiques et autres dimensions de la vie sociale. Les équipes artistiques qui gèrent aujourd'hui de tels espaces ne se réclament pas toutes de cette dynamique historique. Elles se trouvent plus nettement confrontées à une tension croissante entre, d'une part, leur volonté d'être ou de rester des lieux d'expérimentation et de présentation artistiques, au sein de filières qui se sont fortement professionnalisées, et, d'autre part, leur désir – très variable selon les cas – de prise en compte des préoccupations identitaires et culturelles des personnes vivant dans leur territoire de proximité.

Abstract

The revitalizing of abandoned industrial or commercial buildings transformed into spaces dedicated to artistic and cultural projects has recently become a stake in local development. Those spaces can be located rather far from where the cultural factories were first experimented, that is to say in Europe by the end of 1970s. As the heirs of the forms of social and political contest of the time, they have long wanted to exemplify the circulation between artistic processes and other aspects of social life. Today's artistic teams that manage such places do not yet all claim to have their roots in that historical process. They are more clearly confronted with an increasing tension between, on the one hand, their will to be or remain places where experiments are made and artistic works shown within sectors that have become strongly professionalized, and on the other hand the desire they have, which can greatly vary, to take into account the search for identity and culture of the people living in the area where they are established.

* Cet article est la reprise, revue et augmentée de nouveaux cas, de la première partie du Rapport de synthèse écrite par l'auteur en avril 2010 pour la tâche "Identification des spécificités des bâtiments en friche recyclés en espaces de projets artistiques et culturels", dans le cadre du projet CPER 2008-2009 Haute-Normandie « La friche, cadre d'une aventure culturelle et espace urbain polyvalent et durable ».

La réappropriation par des groupes d'artistes ou des porteurs de projets culturels de bâtiments industriels délaissés, souvent situés en périphérie de centres urbains, est un phénomène initialement apparu à partir des années 1970 dans le Nord de l'Europe, pour concerner la France surtout depuis le milieu des années 1980. Dans la mesure où la présente étude porte avant tout sur une analyse problématisée de ces démarches dans le contexte français et pour la période entre fin du 20^{ème} et début du 21^{ème} siècles, nous emploierons le terme de « friches culturelles » qui y a prévalu pour désigner de façon générique ces aventures, pourtant à chaque fois singulières. Dans les pays du nord de l'Europe et toujours en lien avec le passé des espaces reconvertis, on trouve plutôt le terme de « fabrique » (*factory, Fabrik*) diversement associé aux vocables art ou culture, une terminologie qui tend d'ailleurs depuis peu à se développer en France et que nous utiliserons donc également dans notre propos.

UNE HISTOIRE DÉSORMAIS PLUS QUE TRENTENAIRE

Expérimenter de nouvelles démarches artistiques et culturelles

Héritières des formes de contestation sociale et politique de ces années 1970 et influencées par les mouvements de contre-culture qui leur sont associés, les premières friches culturelles sont en tout cas exemplaires d'une volonté de se distinguer de la conception des pratiques artistiques qui domine à l'époque dans les équipements artistiques et les mondes institués de l'art. À une très forte centration sur l'originalité de l'œuvre d'art et l'autonomie de l'artiste professionnel, s'oppose ainsi une volonté de circulation plus affirmée et réciproque entre processus artistiques et autres dimensions de la vie sociale (Henry, 2010).

Divers choix pragmatiques illustrent clairement ce phénomène depuis l'ouverture du *Melkweg* à Amsterdam en 1970, l'installation de praticiens artistiques et culturels à la *ufaFabrik* de Berlin dès 1979, au *Confort Moderne* à Poitiers à partir de 1985 ou à *L'Usine* à Genève depuis 1988 (Raffin, 2007). Le développement des friches culturelles coïncide aussi avec le basculement de nos sociétés vers un nouveau régime général de développement, où les productions culturelles jouent un rôle de plus en plus déterminant (Warnier, 1999 ; Mattelart, 2007). Face à la puissance pour partie uniformisante des industries culturelles, les friches représentent, dès leur ouverture, une revendication de « diversité culturelle » qui va devenir bientôt une préoccupation générale de nos sociétés. Dans ces premiers lieux, il est au moins toujours question d'expérimenter de nouvelles modalités d'inscription de l'art dans la société et d'explorer de nouvelles esthétiques.

Tout au long des années 1980 et surtout 1990, ces initiatives vont développer – en interne et dans le rapport à leur environnement – une véritable esthétique de la coopération artistique et culturelle, fondée sur l'horizon d'une relation plus symétrique entre acteurs porteurs d'altérité (en particulier culturelle et sociale) les uns vis-à-vis des autres.

En France, on assiste à un triple mouvement. Les membres les plus actifs des friches culturelles se professionnalisent. Ils assimilent à leur manière – toujours quelque peu décalée – les conventions et les modes de fonctionnement de mondes de l'art qui se développent, se structurent et se hiérarchisent au même moment (pour le spectacle vivant non musical, voir : Abirached, 2005 ; Henry, 2009). Dans une succession ininterrompue de projets, le plus souvent limités dans leur durée, une multiplicité d'actions, de dispositifs, de mises en relation très diverses entre artistes et non artistes se trouve expérimentée. Cette logique de projets permet de maintenir une place et une attention réelles pour les pratiques des amateurs ou des non professionnels de l'art, en particulier quand leurs motivations culturelles viennent croiser des envies plus précisément artistiques.

De *Culture Commune* mise en place sur un ancien site minier à Loos-en-Gohelle (1990), à *Système Friche Théâtre* s'installant sur celui de la Seita dans le quartier de la Belle de Mai à Marseille (1992), jusqu'au *TNT* ouvrant dans ce qui fut une manufacture de chaussures à Bordeaux (1998 - 2012) ou *Mains d'œuvres* investissant un établissement délaissé d'activité sportive et sociale de l'équipementier Valeo à Saint-Ouen (1999), les exemples abondent en France de cette seconde période. Toute une palette de situations est néanmoins perceptible, de l'opportunité donnée à une équipe porteuse d'un projet artistique de s'installer dans un lieu qui a surtout l'avantage d'être

disponible (*TNT*) jusqu'au sauvetage d'un espace patrimonial voué à la destruction et qui devient support d'un projet de développement pour tout un territoire (*Culture Commune*). De même, on peut avoir affaire à un bâtiment non inscrit dans un périmètre de rénovation urbaine (*Mains d'œuvres*) ou, au contraire, partie prenante d'une requalification de grande ampleur (*Friche la Belle de Mai*).

Toutes ces friches s'inspirent encore très largement de la conception fondatrice d'une autre façon de faire de l'art. Elles sont imprégnées par l'idée d'envisager de manière plus interactive et symétrique les rapports entre l'art, les populations et leurs territoires de vie, même si cette visée comporte une part d'idéal dont il faut évaluer les possibilités effectives et les réalisations. D'un autre côté, les enjeux propres aux porteurs de projets, les nouvelles générations qui cherchent d'abord à construire leur parcours professionnel, les fortes évolutions contextuelles aboutissent à de très nets changements d'attitude et de fonctionnement. Ainsi et à côté de positionnements plus idéologiques, les nécessités de survie économique ou d'existence institutionnelle sont désormais centrales, tout autant que les besoins de reconnaissance sociale. La volonté d'investir une friche comme espace d'abord destiné au travail artistique est très marquée en France. Ce choix n'exclut pourtant pas que la morphologie des lieux ou leur environnement spatial et social nourrissent, en retour, le projet initial et conduisent à des propositions esthétiques singulières. Les quatre cas qu'on vient de citer illustrent cette tension permanente – et l'ajustement constant – entre projets artistiques particuliers et réalité du contexte de proximité de chaque friche culturelle.

Ces véritables espaces de projets restent marqués par une très grande précarité socio-économique. Celle-ci résulte, pour une large part, de leur difficulté à mieux faire reconnaître leurs apports spécifiques au développement artistique et culturel – au plan local, comme sur un plan plus élargi – en complément des établissements artistiques et culturels et des politiques culturelles publiques déjà en place. De ce point de vue, le contexte français, où les politiques publiques en matière d'art sont encore très largement dominées par le double thème de l'excellence artistique et de l'accessibilité du plus grand nombre aux œuvres d'art produites par des professionnels, signale la marge très étroite de viabilité symbolique et économique pour les expériences de friche culturelle. Des aides du ministère de la Culture sont bien observables, parfois dès l'origine, mais surtout sur des projets particuliers et ayant une dimension affirmée de création artistique. C'est d'abord par le biais de la politique de la ville et de l'aide aux quartiers défavorisés (Gazeau, 2012), par les politiques d'aide sociale ou de soutien à l'emploi et par un soutien des pouvoirs locaux (plus sensibles aux enjeux croisés du développement territorialisé) que les friches culturelles vont trouver des aides publiques minimales, complémentaires à leurs ressources propres et leur permettant de tenir mois après mois.

Une nouvelle donne dans un environnement global transformé

L'étude comparative et dans la durée de cas concrets¹ permet d'avancer l'idée que les friches culturelles accompagnent les bouleversements internes des mondes de l'art, dans le dernier quart du 20^{ème} siècle, et, en retour, participent aux mutations des rapports de ces derniers avec la société dans sa globalité. Le net mouvement de professionnalisation et de structuration de ces mondes en filières socio-économiques constituées croise des évolutions de très grande ampleur. Au travers de la mondialisation d'un nouveau mode de développement (Boltanski et Chiapello, 1999), on assiste à la montée en puissance d'une hybridation inédite entre développement culturel et artistique d'une part, développement économique et organisationnel de l'autre. Que l'on parle de capitalisme cognitif (Moulier Boutang, 2007) ou de capitalisme esthétique (Assouly, 2008), une complète redéfinition de la place, du rôle et de la fonction de la culture dans nos sociétés – et en son cœur de l'art, en tant que pourvoyeur d'œuvres sensibles et d'expériences esthétiques – est en cours. Les

¹ L'auteur regarde d'assez près l'évolution des friches culturelles en France depuis la fin des années 1990, en particulier dans le cadre de l'association *Autre(s)pARTs* (2000), dont il est un des membres fondateurs. Il a par ailleurs réalisé trois études de cas approfondies (*Culture Commune*, *Système Friche Théâtre*, *Mains d'œuvres*) sur la dizaine de cas plus particulièrement étudiés dans le cadre du projet de recherche précédemment mentionné.

hiérarchies des champs artistiques héritées du siècle dernier s'en trouvent profondément questionnées.

Nous sommes désormais dans un contexte où joue pleinement une consommation artistique élargie, modelée tout au long du 20^{ème} siècle par les industries culturelles, avant de l'être depuis deux décennies par les nouvelles technologies. Nous sommes dans un monde où la valeur d'un objet ou d'un service se mesure de plus en plus à son utilité symbolique et fonctionnelle, perçue par des utilisateurs qu'on cherche à rendre les plus nombreux possible. Nous sommes dans un bouleversement encore non régulé des rapports entre capital et travail, développement économique et emploi, nécessité de se distinguer et besoin d'insertion sociale ou de rémunération suffisante pour mener sa propre vie. Nous sommes aussi dans une société où les dimensions artistiques et culturelles sont à nouveau fondatrices, mais dans le cadre renouvelé d'une économie créative qu'il s'agit d'alimenter et de dynamiser toujours plus. Le paradoxe apparent est que les valeurs et les modes d'action des artistes (créativité, singularité, investissement personnel et flexible, logique de projets successifs, coopération plus horizontale que hiérarchique...) n'ont jamais été aussi compatibles avec des thèmes majeurs du mode de développement actuel de nos sociétés (Menger, 2009).

Le 21^{ème} siècle s'ouvre sur des reconfigurations très conflictuelles. De nouvelles revendications d'autonomie (au moins relative) et de spécificité des pratiques artistiques et culturelles apparaissent. Celles-ci sont pourtant de plus en plus intégrées dans un mode de développement que l'on voudrait par ailleurs plus « soutenable » (selon une terminologie récente à mieux examiner). Dans le même temps, l'extension de l'exploitation marchande de la production artistique – et plus largement sémiotique – conduit à la montée en puissance d'une économie culturelle (Scott et Leriche, 2005) qui s'inscrit dans les territoires et en reconfigure la géographie industrielle et d'échange (Leriche et *alii*, 2008). Désormais, chaque milieu artistique s'appréhende simultanément (Béra et Lamy, 2003) : en tant que monde de l'art où interagissent une diversité d'acteurs interdépendants ; en tant que champ artistique constamment traversé de luttes de définition et de hiérarchisation symbolique et institutionnelle ; en tant que marché culturel structurellement marqué par l'incertitude des valeurs attribuables aux biens et services proposés (Pilmis, 2008 ; Karpik, 2007).

Pour le moins, les conditions de positionnement, de stratégie et de fonctionnement des friches culturelles s'en trouvent largement transformées. Sous la pression des nécessités de survie et de reconnaissance institutionnelle, l'intégration aux normes des filières artistiques professionnalisées et des politiques culturelles publiques se renforce de manière plus ou moins précoce (Couac, 2012). Certains lieux renforcent très vite leur fonction de production d'œuvres et de processus artistiques – le terme de fabrique d'art serait ici adéquat –. *L'Atelier 231* à Sotteville-lès-Rouen (1990) ou *Tou Scene* à Stavanger (2001) en fournissent deux exemples, même si on y trouve aussi la trace des autres enjeux historiques des friches culturelles. D'autres lieux plus anciens, comme les *Halles de Schaerbeek* à Bruxelles (à partir de 2002) ou le *Confort Moderne* (à partir de 2001), reviennent assez largement au tripode usuel de la production, diffusion et médiation artistiques. Sans même aller jusqu'au cas des *Docks Café* (1998) ou des *Docks Océane* (2000) au Havre, qui privilégient encore plus le pôle de la diffusion, on peut observer que tous les autres lieux mentionnés sont travaillés par des mutations internes, contextuelles et générationnelles. Certains fondateurs sont désormais partis ailleurs ou vont bientôt prendre leur retraite. La responsabilité artistique, culturelle et managériale des friches passe à des générations plus jeunes, qui n'ont pas connu les années 1970 et peu les années 1980. On peut désormais repérer des encadrements institutionnels plus marqués. À Paris, la *Maison des Métallos* dans le 11^{ème} arrondissement (2007) ou le *104* dans le 19^{ème} (2008) reçoivent de la municipalité une injonction plus nette en faveur d'une ouverture à l'émergence de nouveaux talents, à leur quartier, à une diversité de pratiques artistiques et culturelles, même si chaque établissement garde une réelle autonomie de proposition et d'initiative. En tout cas, partout se fait plus présente la question d'une confrontation entre, d'une part, les propositions artistiques contemporaines et, d'autre part, les nouveaux comportements culturels de nos concitoyens et les nouvelles « utilités » qu'ils attendent de ces offres en termes d'expérience sensible vécue, d'apport identitaire personnel ou de réseau de sociabilité.

Un contexte particulier de reconfiguration urbaine

Dès la fin du siècle dernier, les collectivités publiques – et d’abord locales – deviennent favorables à la réutilisation de nombreux sites désaffectés, mais insérés dans le tissu urbain existant, d’autant qu’ils permettent d’attirer de nouvelles activités. Les réhabilitations se multiplient et leur insertion dans des stratégies de remodelage urbain devient un enjeu majeur : transformation parfois lourde de bâtiments et insertion de ceux-ci dans un projet urbanistique, aides à l’installation d’activités « innovantes », demande de connexion des pratiques artistiques aux enjeux du développement territorial ou de l’économie nouvelle, constitution de « quartiers créatifs »... On se trouve bien dans un rapport renouvelé entre l’art et la société, mais pas dans les termes ou selon les rêves des initiateurs de projet des années 1970.

Loin des schémas institutionnels d’aménagement urbain, les premières friches culturelles procèdent en effet d’une volonté de requalification sociale et spatiale « par le bas », la faiblesse des moyens disponibles tout autant que la nature du projet conduisant à des aménagements architecturaux souvent minimaux et à un impact très modeste sur le tissu urbain environnant (Gravari-Barbas, 2004). Par contre, certains sites se trouvent inclus dans la requalification de quartiers dont les disponibilités foncières – pour ceux situés en ou près du centre-ville notamment – vont attirer de nouvelles entreprises et de nouveaux habitants. L’intégration de ces quartiers à un schéma d’aménagement urbain accélérera leur « gentrification » progressive, les premières formes de redynamisation artistique et culturelle pouvant en être pratiquement totalement chassées (Vivant, 2009). Le cas du *Tacheles* dans le quartier des Granges à Berlin, entre 1990 et jusqu’à sa fermeture (Grésillon, 2005), est exemplaire de ce véritable changement de paradigme. Si cet extrême ne se retrouve encore qu’exceptionnellement, *Tou Scene* signale une friche culturelle qui participe clairement à la constitution d’un nouveau quartier créatif, où les facteurs de gentrification sont bien présents. *L’Usine* à Genève est désormais quasiment entourée par un nouveau quartier d’activité et d’habitat. Les aménagements en cours à la *Friche la Belle de Mai* renforcent un pôle très important d’activité artistique et culturel dans un quartier peu éloigné du centre-ville, mais encore mal desservi par les transports en commun et loin d’être reconfiguré socialement.

Chaque friche culturelle, désormais composante à part entière du fait urbain (Grésillon, 2008), se trouve ainsi confrontée à un contexte local spécifique, qui conditionne ses chances de développement futur et sa capacité de poursuivre (ou non) ses façons de faire et ses objectifs initiaux. Des écarts irréductibles apparaissent ainsi entre la *Friche RVI* (2002 - 2010) dans le 3^{ème} arrondissement de Lyon ou encore *Mix’Art Myris* (1995) dans le Nord de Toulouse, collectifs artistiques autogérés, et la norvégienne *Tou Scene*. Les aventures qui cherchent à exister dans les pays de l’Est européen, telles que le *Centre k@2* (2000 - 2008) à Liepaja en Lettonie ou *Stanica – Truc spherique* à Zilina (2003) en Slovaquie, n’ont dans la pratique rien à voir avec le centre havrais d’activités multiples des *Docks Océane* ou celui à visée internationale et situé en bord de mer des *Docks de la Joliette* (2002) dans le 2^{ème} arrondissement de Marseille, au plein cœur de l’impressionnante opération d’aménagement Euroméditerranée. On a bien affaire à une réalité au moins duale, quand on compare ces deux derniers exemples avec le travail mené au contact de non professionnels par deux équipes – *Les Pas Perdus* et *l’Art de vivre* – qui partagent des locaux dans l’ancien comptoir d’épices et d’herboristerie du *Comptoir de la Victorine* (2000) dans le 3^{ème} arrondissement de Marseille.

En s’intéressant définitivement dans la suite de notre propos à ce dernier type de friches culturelles, il s’agira dans un premier temps de proposer un ensemble de traits qui permet de mieux les qualifier. Nous le ferons selon une approche compréhensive et comparative d’expériences qui gardent toujours leurs singularités. Néanmoins, nous mettrons dialectiquement l’accent sur des récurrences ou des convergences repérables entre elles. Dans un dernier temps, nous proposerons une réflexion finale sur une des principales tensions auxquelles ces expériences se trouvent actuellement confrontées, alors que les conditions d’accès et de maintien dans les professions artistiques se sont particulièrement durcies dans les vingt dernières années. L’idéal d’une nouvelle alliance entre professionnels et « occasionnels » de l’art s’en trouve alors, lui aussi, transformé.

DES FABRIQUES D'ART ET DE CULTURE TERRITORIALISÉES

Des lieux en situation complexe d'intermédiation

La spécificité des « espaces-projets artistiques » (Henry, 2002), héritiers de l'histoire que nous venons de rappeler, est ainsi à rechercher autour d'une fonction de production et d'échange de processus touchant à l'art ou à la culture, dont le développement pour partie territorialisé implique une interdépendance forte avec des partenaires sociaux multiples. Ceci les conduit à tenir, bien plus que d'autres équipements artistiques, une position complexe d'intermédiaire. Nous reprenons à dessein ce terme qui a été utilisé dans le premier rapport officiel sur les friches culturelles en France (Lextrait, 2001) en les désignant comme « lieux intermédiaires », avant que celui de « nouveaux territoires de l'art » ne soit employé, en particulier suite au premier colloque international sur ces nouveaux espaces à la *Friche la Belle de Mai* qui s'est tenu à Marseille en février 2002 (Lextrait et Kahn, 2005).

La désignation d'intermédiaire reste adéquate dans le sens précisé d'instance active qui met en relation au moins deux situations ou acteurs distincts et qui, parce que justement située entre ces réalités, assure une transition et une communication transformatrices entre celles-ci. En effet et au-delà d'une simple fonction de médiation entre deux mondes, les friches culturelles existent bien par elles-mêmes, comme espaces de projets artistiques et culturels identifiés, situés au carrefour d'enjeux divers. Espaces de transactions multiples entre acteurs sociaux hétérogènes, ces *go between* réalisent – ou pour le moins ont la volonté de réaliser – une véritable reconfiguration des termes de l'échange entre les acteurs concernés.

En prenant à nouveau d'abord appui sur la situation française, on soulignera sept dimensions qualifiantes qui permettent de mieux évaluer la spécificité de ces lieux dans le paysage artistique et culturel contemporain.

Une triple spécificité potentielle

Intermédiaires, les friches culturelles le sont dans le processus de valorisation d'abord symbolique et sociale que les jeunes (ou moins jeunes) amateurs cherchent pour leurs pratiques artistiques. Quelles qu'en soient les modalités, il s'agit toujours d'inscrire un projet dans un réseau de sociabilité, donc dans un ensemble culturel élargi de relations et de savoir-faire. Les friches accueillent de nombreux projets qui partent d'une préoccupation personnelle et privée, voire intime, tout en cherchant à accéder à une reconnaissance dans un premier espace public. La présence simultanée ou l'interaction de projets initiés et portés par des amateurs (débutants ou passionnés de plus longue date) et des artistes professionnels (jeunes ou déjà confirmés), ainsi que les modes d'accompagnement de ces projets par l'équipe permanente des friches sont autant d'indices de cette dimension. Ces lieux ont donc une fonction plus large que de simplement fournir un espace de transition vers des lieux plus institutionnels ou reconnus, pour des jeunes juste sortis d'une formation artistique professionnelle. Mais il est vrai que la structuration actuelle des filières artistiques conduit au renforcement de cette dynamique.

Cette dimension apparaît dans tous les cas déjà mentionnés, mais avec une intensité parfois plus affirmée dans le projet global, comme à l'*ufaFabrik* ou *Mains d'œuvres*, *Culture Commune* ou le *TNT*.

Intermédiaires, les friches le sont également dans la mise en œuvre de démarches artistiques partagées (Henry, 2011) entre, d'une part, des artistes en inscription ou déjà bien inscrits dans les réseaux professionnels et, d'autre part, des populations locales dans leurs propres territoires de vie. Face au désir de multiplier ces coopérations, les difficultés sont pourtant nombreuses et réelles. Fondamentalement, tout projet artistique de cet ordre se confronte en effet aux différences d'appréhension et de mobilisation du processus par chacun des acteurs sociaux concernés, selon ses propres priorités, valeurs et modes d'action, bref selon son propre référentiel culturel. Vouloir co-construire des processus artistiques entre artistes professionnels et autres acteurs locaux revient donc à faire entrer simultanément en résonance et en confrontation la culture portée par les premiers et celle des personnes, des groupes, des communautés avec lesquels ces artistes engagent un échange qui se veut plus symétrique. Ces questions se posent d'autant plus quand ces

publics appartiennent à des catégories sociales défavorisées, pour le moins en butte à de nombreux problèmes de reconnaissance. Toute la problématique des situations et des échanges inégaux entre humains se trouve (ré)activée. Les processus de co-construction de projets artistiques apparaissent ainsi comme des projets nécessairement socio-politiques, parce que foncièrement culturels (Hurstel, 2009).

Cette dimension est fondatrice pour le groupe *Les Pas perdus* ou la compagnie *L'Art de vivre*. Elle est au cœur du projet du *TéATRÉPROUVèTe*, résident associé depuis 2003 à l'Abbaye de Corbigny dans le Morvan, monument historique désormais requalifié en espace artistique et culturel. Elle signe l'activité de *La Cité Maison de théâtre*, installée depuis 2005 dans un ancien cinéma du 6^{ème} arrondissement de Marseille. Elle est un axe majeur de la recherche artistique de la *compagnie Hendrik Van Der Zee*, en résidence dès 1998, puis artiste associé à *Culture Commune*.

Une autre dimension est à souligner. Dans leur volonté d'ouverture à la vie sociale, les friches culturelles peuvent vouloir rassembler plusieurs catégories de structure, relevant chacune d'objectifs spécifiques, mais aussi de compétences et d'un environnement institutionnel et réglementaire particuliers. Un exemple historique reste *l'ufaFabrik* avec ses différentes organisations centrées sur les arts proprement dits (spectacle vivant et arts plastiques surtout, mais aussi cinéma), son centre familial et social de proximité (dont une ferme pour enfants), sa boulangerie, son café, son magasin d'alimentation naturelle et sa structure d'hébergement, ses activités en faveur de l'écologie et d'un développement soutenable... Autre exemple berlinois, la *Fabrik Osloer Strasse* (1982), ancienne usine reconvertie en centre pluriel d'activités culturelles et sociales. Les aménagements en cours à la *Friche la Belle de Mai* vont aussi dans le sens d'un renforcement de la diversité d'organisations et d'usages présents sur le site. Faire interagir – et au minimum cohabiter – sur un même site une diversité d'activités et d'organisations n'est jamais simple, chacune d'entre elles portant sa propre histoire et son propre mode de développement. La forte segmentation idéologique et institutionnelle des champs d'activité en France y rend cette option très problématique. Elle est pourtant au cœur de la conception plus hétéronome et globale de la notion de culture que ces lieux revendiquent souvent. On trouve d'ailleurs des traces de cette dimension dans la plupart des friches culturelles, par exemple sous forme d'accueil de manifestations ou de résidences – temporaires ou plus longues – d'organisations relevant des champs de la formation, de l'action sociale, de l'économie solidaire... Une attention aux projets issus de groupes ou communautés de proximité est souvent perceptible. Sur un autre mode, *O Chapitô* (1986), dans le quartier du château Sao Jorge à Lisbonne, met à même niveau d'importance les enjeux de développement artistique et de solidarité sociale, de même que *l'Ateneu Popular 9 Barris* (1977) dans un quartier Nord de Barcelone, qui implique également des habitants dans la gestion du lieu.

D'autres spécificités plus partagées

Deux autres aspects sont à signaler, même si on les retrouve dans d'autres types d'équipements artistiques. La différence tient surtout à leurs déclinaisons particulières par les friches et à leurs articulations aux trois premières dimensions. Ils sont en tout cas présents dans tous les exemples mentionnés.

La volonté d'interaction artistique et culturelle se joue à l'échelle des relations de proximité territoriale, du quartier, de la ville ou du « pays » (géographique et culturel) où la friche se trouve physiquement inscrite. Mais cette volonté se nourrit également de toute une dynamique d'échange avec des projets, des équipes ou des structures ayant des perspectives comparables, mais situés dans d'autres contextes géographiques, politiques et culturels (y compris dans d'autres pays et pas seulement européens). Au-delà de l'enrichissement des pratiques par comparaison et hybridation partielle des expériences, cette dimension fait de nouveau ressortir la question des difficultés d'appréhension et de compréhension des façons d'agir dans des contextes culturels distincts. On pourrait d'ailleurs dire que la spécificité foncière des friches est de se trouver constamment impliquées – et plus que d'autres établissements artistiques – dans toutes les problématiques de l'interculturalité (Costa-Lascoux et *alii*, 2000).

C'est dans ce même questionnement sur l'interculturalité qu'on pourrait resituer le thème récurrent du croisement entre disciplines artistiques et des hybridations interartistiques. Non qu'il n'y ait pas des enjeux propres à chacune de ces disciplines, au décroisement entre formes héritées et genres artistiques, au déplacement interne dans les modalités mêmes de l'art. Sur ce point, il convient de noter que les friches culturelles sont, pour la plupart, largement centrées sur un triplet à dosage variable : les musiques amplifiées, avec notamment l'accueil de concerts et des studios de répétition ou d'enregistrement ; les autres arts du spectacle vivant (arts théâtraux, arts de la rue, danse...), avec des représentations, mais aussi des espaces de répétition ou pour des ateliers de transmission, des locaux d'administration ; les arts plastiques (aujourd'hui étendus jusqu'aux arts numériques), avec des ateliers et des expositions. La question de la confrontation réelle et physique de différents publics avec les propositions artistiques y est donc constante, et pourrait-on dire fondatrice, même si elle n'est pas exclusive (comme le montre l'introduction désormais fréquente d'un quatrième volet autour des nouvelles technologies, du multimédia et des arts numériques). Le côtoiement de plusieurs pratiques artistiques – et donc de publics divers – y est organisé, dans l'espoir entretenu et pouvant être déçu d'un plus grand brassage entre ceux-ci. Les lieux de convivialité (espaces d'accueil, de restauration ou de bar...) font alors l'objet d'une attention particulière. Cette orientation multimodale rejoint en tout cas la modification structurelle des comportements culturels des jeunes générations (Donnat, 2009). Autant dire que les enjeux de l'interartistique sont fortement associés à ceux d'une sociabilité diversifiée et d'une interculturalité étendue, mais qui dans la pratique ne vont pas nécessairement de soi.

Des traits d'une autre économie politique ?

L'organisation propre des friches marque une sixième dimension par laquelle elles constituent une réalité intermédiaire entre les micro-structures de production et de diffusion (comme la plupart des compagnies théâtrales ou des groupes musicaux, pour le spectacle vivant) et les équipements artistiques ou culturels mieux établis (comme les Scènes nationales ou les théâtres de ville, ces derniers se rapprochant au fond le plus des friches culturelles selon les qualifications qu'on vient de présenter). Plus ou moins insérées dans des dispositifs d'aide publique de droit commun (aides au projet ponctuel ou à la structure, convention pluriannuelle avec certains pouvoirs publics), les friches culturelles restent néanmoins encore peu reconnues pour ce qu'elles ont de spécifique. Les aides souvent bien maigres et non pérennes de mécénat privé ne changent pas fondamentalement la donne. Historiquement situées au carrefour d'enjeux multiples, les friches se sont peu à peu constituées dans une précarité qui les a encore plus amenées à des modes d'organisation non standard. La tension constante entre logique de projets successifs et besoin de pérennité structurelle s'est accompagnée d'une gouvernance cherchant à concilier l'initiative de chacun, une collégialité de réflexion – sinon de décision – au moins sur les grandes orientations, une équipe restreinte « chef de file » qui régule et pilote l'ensemble. Leur volonté de préserver une autonomie d'orientation et de fonctionnement vis-à-vis tant des pouvoirs publics que de la seule logique marchande reste en tout cas un autre trait constant. Il transparaît nettement dans la manière dont les quelques soixante-dix membres et amis de *Trans Europe Halles*, qui développent leur activité artistique, culturelle et sociale dans des bâtiments relevant très largement du patrimoine industriel, se définissent d'abord comme formant un réseau européen de « centres culturels indépendants ».

Ces différents éléments font de chaque friche culturelle une organisation « ad hoc », c'est-à-dire agencée selon la singularité de chaque situation et non rapportable à un mode de management identifiable selon des normes et des conventions de gestion stabilisées. Tout ceci conduit, pour chaque lieu, à une sorte d'ambiance générale fortement typée. Celle-ci joue d'ailleurs toujours dans le charme et l'attraction que ces lieux continuent à exercer auprès d'amateurs et de publics en recherche d'espaces d'accueil et de proposition plus à leur mesure, en désir aussi de relation plus symétrique entre artistes et autres acteurs de la communauté sociale.

Par ailleurs, l'économie propre aux friches repose d'abord sur le couplage d'une logique d'échange réciproque (bénévolat, échanges non monétarisés, « travail invisible » non rémunéré) et d'une logique de redistribution (aides et subventions monétarisées, publiques ou civiles). Ce

doublet est fondateur et leur apporte la majorité de leurs ressources humaines, techniques et financières. La part d'autofinancement marchand (vente de prestations et de services à des usagers, individuels ou collectifs) constitue la troisième logique qui, même si elle reste minoritaire (de 10 à 40% dans les cas que nous avons pu étudier), est indispensable pour assurer l'équilibre toujours très fragile d'un modèle en effet spécifique d'économie plurielle.

Au final et dans une septième dimension, les friches culturelles auxquelles nous nous intéressons se présentent comme de véritables « arènes civiles », où sur chaque projet se rencontre, se confronte et négocie une pluralité d'acteurs parties prenantes. D'une manière plus ou moins formalisée, elles constituent autant de lieux de mise en débat public de projets artistiques qui se trouvent souvent enchâssés dans des problématiques sociales, culturelles, territoriales et politiques. Celles-ci touchent en particulier aux questions de porosité et de reconfiguration, aujourd'hui permanente, des rapports entre sphère privée et sphère publique. Parce que plutôt situées du côté de ceux qui sont moins reconnus et ont socialement moins de voix que d'autres, les friches se reconnaissent aussi souvent dans le thème de l'émancipation. Elles le déclinent pour les personnes impliquées dans les projets qu'elles soutiennent, mais également dans leur recherche d'une autonomie de leur projet global. De cela, leur volonté d'indépendance décisionnelle et leur mode associé de gouvernance sont symptomatiques, même si elles savent bien que la force de leurs initiatives civiles n'est viable que dans le contexte d'un appui résolu des pouvoirs publics. Par tous ces aspects, les friches culturelles participent au foisonnement contemporain d'espaces publics de proximité qui rejettent une séparation trop stricte entre l'économique, le politique et le culturel (Dacheux et Laville, 2003).

Même si ces multiples dimensions peuvent être à chaque fois associées de manière très particulière, une analyse affinée des friches culturelles conduit en définitive à les considérer d'abord comme des organisations complexes où se confrontent et s'articulent constamment une diversité d'enjeux artistiques, culturels et sociaux, et non comme de simples fabriques d'art.

ENTRE PRIMAT DU TRAVAIL ARTISTIQUE ET VOLONTÉ D'INSCRIPTION TERRITORIALE

Nous l'avons dit, l'évolution des mondes de l'art et de la société dans son ensemble conduit, en ce début de 21^{ème} siècle, à de nouvelles polarités pour les friches culturelles que nous étudions. Ainsi, toutes celles qui sont portées par des équipes artistiques se trouvent confrontées à un dilemme qu'illustre l'exemple francilien du « réseau solidaire de lieux "intermédiaires" » *Actes if*, créé en 1997. Cette tension apparaît clairement dans la façon dont cette vingtaine de lieux a récemment retenu le vocable plus usité dans le nord de l'Europe de fabrique pour désigner le sens de leur démarche (*Actes if*, 2011).

Des traits essentiels sont mis en exergue. Projets initiés par des artistes ou des équipes issues de la société civile, ces lieux sont d'abord définis en tant qu'espaces de travail artistique, même si une volonté de rencontre et de partage avec les populations de proximité est également avancée. S'il s'agit de tendre à dépasser les oppositions binaires (entre artistes professionnels et amateurs, cultures populaire et savante, mais aussi production et diffusion, ou création et médiation), l'acte créateur est toujours posé comme urgent et prioritaire. Les fonctions de recherche et d'expérimentation artistiques sont ainsi fortement valorisées. Si la part consacrée à la diffusion d'œuvres (concerts, expositions, spectacles) peut être importante dans certains lieux, cette programmation s'attache surtout à faciliter la socialisation de nouvelles productions ou d'artistes émergents.

Ceci dit, la prise en compte d'une pluralité d'enjeux et de problématiques, propres à notre époque autant qu'à la particularité territoriale et contextuelle de chaque lieu, conduit à simultanément affirmer l'importance vitale d'un enjeu culturel. Celui-ci se décline par la prise en compte de la dimension locale, le développement de réseaux de sociabilité et d'espaces critiques entre la diversité d'acteurs, parties prenantes des processus artistiques engagés.

Sur un autre plan, sont revendiquées la souveraineté et l'autonomie de l'équipe, dans le choix de ses objectifs et de ses règles de fonctionnement, tout en sachant que l'indépendance des fabriques ne peut être que relative en termes aussi bien de partenariat que de financement. L'objectif de non-lucrativité et de mise en réserve collective des bénéfices est souligné, la limitation des écarts de salaires au sein des structures est mentionnée.

Plus largement, est défendue une éthique du partage, de la coopération et de la responsabilité, qui s'applique autant à une direction interne à visée collégiale qu'à l'accueil équitable et respectueux d'équipes artistiques pour des résidences ou la présentation publique de travaux. Une insistance est donnée à la proximité d'échange et à l'approche artisanale que permet la taille humaine des lieux, à la modularité des espaces, à la possibilité de durée plus longue pour le travail et les échanges, à la capacité de résistance à l'uniformisation de l'espace urbain et du paysage culturel.

Ces partis pris se déclinent à chaque fois de façon particulière, par exemple à : *La Nef – Manufacture d'utopies*, compagnie et lieu de création autour de la marionnette, du théâtre d'objets et de l'écriture contemporaine, installée dans une ancienne briqueterie à Pantin (2007) ; *Anis gras*, espace de création contemporaine pluridisciplinaire, installé dans une ancienne distillerie d'Arcueil (2005) ; ou encore *L'Echangeur – Compagnie Public Chéri*, dont le travail porte depuis sa création sur la transversalité des formes artistiques et l'accueil de la jeune création contemporaine et qui a investi d'anciens ateliers de couture à Bagnolet (1996).

On retrouve en tout cas dans ce réseau de nombreux échos des postures et des difficultés repérées dans l'histoire antérieure des friches culturelles. Le nombre important de lieux animés par des équipes de création y participe probablement. On mentionnera également combien ces fabriques restent dans des situations de réelle précarité économique, plusieurs des lieux membres d'*Actes if* se trouvant désormais face à la probable impossibilité de poursuivre leur activité. La ligne budgétaire votée en 2012 par le Conseil Régional d'Île-de-France, au titre du soutien aux « Fabriques de la culture », est une décision à saluer, mais qui ne saurait structurellement résoudre le problème.

Pour le présent propos, nous voudrions aussi insister sur la place accordée dans ces lieux aux liens avec leur territoire de proximité. De nombreux partenariats sont perceptibles avec une diversité d'acteurs éducatifs, sociaux, du monde de la santé... Des ateliers ouverts aux amateurs sont fréquents, des débats sont proposés à l'occasion d'expositions ou de spectacles... Un déplacement s'opère qui cherche à donner plus d'importance « à celui qui regarde » et à son rôle critique, à une relation à l'œuvre artistique et au processus de son élaboration plus qu'à l'œuvre pour elle-même. Une place est donc accordée aux non professionnels de l'art pour participer, avec leurs propres singularités, à des canevas d'action initialement conçus et pour partie déjà composés par des artistes professionnels. Mais cela ne va pas jusqu'à affirmer une orientation collective et explicite en faveur de démarches partagées, où les canevas d'action se construiraient plus nettement dans et au fur et à mesure de l'interaction même entre des artistes professionnels et des « occasionnels de l'art ». Si de telles démarches existent bien, elles restent en nombre limité et sont plus liées à la nature du projet global de certains artistes ou équipes qu'à leur implantation dans une friche réhabilitée. Dans les faits et selon les lieux, la relation active aux populations de proximité peut donc être très variable.

Autrement dit, sont encore une fois déterminantes la conception de l'art que se font les artistes professionnels et la manière dont ils appréhendent sa relation concrète à la société, et non l'espace privilégié de travail qu'ils ont pu trouver. La mutation des conditions de production et d'échange artistiques au cours des dernières années conduit une part toujours plus importante des personnes en recherche de professionnalisation dans les mondes de l'art – mais aussi cherchant à s'y maintenir – à se retrouver dans les fabriques d'art et de culture installées dans d'anciennes friches industrielles ou commerciales. Les exemples abondent alors pour lesquels l'enjeu premier reste fondamentalement le soutien à des équipes émergentes ou reconnues de création et à des dispositifs rénovés de médiation et de démocratisation de processus ou d'œuvres artistiques essentiellement conçues et produites par des professionnels des mondes de l'art. Une association plus intensive à la production et l'échange artistiques de personnes ou de groupes non parties

prenantes des mondes professionnalisés de l'art, mais vivant dans le voisinage de ces lieux culturels, est bien au cœur de projets particuliers. Elle peut aller jusqu'à des démarches de co-création d'œuvres ou d'évènements entre professionnels et non professionnels de l'art. Mais cette perspective est désormais très rarement annoncée comme le centre du projet global des lieux, même si certaines équipes continuent à toujours la considérer comme un enjeu majeur pour notre présent et les années qui viennent.

Au bout du compte, on se trouve désormais face à une variété de situations – non équivalentes – de reconversion de friches industrielles en lieu culturel. Un récent colloque universitaire organisé à Rouen fournit à lui seul des exemples de cette réalité (Lucchini, 2012), particulièrement perceptible dans le cas français.

La recherche par des artistes d'espaces de travail et parfois de vie, suffisamment vastes et le moins onéreux possible, s'est amplifiée dès les années 1980. Si les opportunités d'espaces de grande ampleur se sont vite réduites en milieu urbain, ce mouvement a conduit à la reprise de nombreux petits ateliers ou commerces délaissés. Il a même abouti à une reconfiguration partielle de l'activité de certains quartiers urbains (le quartier du Bas Montreuil en région parisienne) ou même de quelques villages ruraux (le village de Saint-Julien-Molin-Molette dans le Massif du Pilat). Dans ces cas, la question d'une implication auprès de populations locales ou dans l'animation culturelle territoriale peut n'être que résiduelle ou seulement reliée au renforcement d'une image collective de « quartier artistique ».

À l'autre extrémité du spectre, pourrait-on dire, on repère une réaffectation culturelle et fonctionnelle, le plus souvent menée par les pouvoirs publics ou en lien étroit avec eux, de grands bâtiments industriels ou commerciaux désaffectés, mais désormais porteurs d'une valeur patrimoniale reconnue. Espaces reconvertis en musées, centres culturels ou nouveaux centres d'activité tertiaire plurielle, l'enjeu premier relève d'abord d'une volonté de redynamisation territoriale (Terrin, 2012), où la question de la poursuite d'une démocratisation de l'accès aux biens culturels n'est qu'un élément dans la construction de nouvelles « métropoles créatives ». Cette dynamique de requalification peut se concentrer sur une seule parcelle d'un quartier – *LX Factory* dans l'Alcantara à Lisbonne –, s'étendre à un quartier dans son ensemble – *Digbeth* à Birmingham ou, de manière encore plus intensive, *l'Île de Nantes* dans la ville du même nom –, voire concerner tout un ensemble territorial – le cœur de l'agglomération du Grand Manchester dans le Nord-Ouest de l'Angleterre ou la vallée de l'Emscher dans le land de Rhénanie du Nord-Westphalie (Lusso, 2010).

Entre ces deux pôles, une autre situation à double facette est repérable, pour des friches le plus souvent de taille moyenne. Nous avons précédemment évoqué les fabriques portées par des acteurs de la société civile et qui assument d'abord un rôle d'expérimentation et d'accompagnement de la production artistique dans l'amont de la chaîne de valeur de leurs filières professionnelles. Si l'envie d'un « autre partage » avec les populations ou leurs territoires d'implantation persiste, la précarité structurelle de ces lieux ne les aide pas pour développer plus avant cet enjeu. La prise en compte de la population de proximité, comme élément central du projet, apparaît parfois plus explicitement dans des fabriques dont les collectivités territoriales se sont portées propriétaires (comme pour le réseau des onze « fabriques culturelles » voulu par la Communauté urbaine lilloise). Diverses démarches de médiation et d'action culturelle viennent alors systématiquement compléter le travail d'élaboration ou de diffusion des œuvres. Pour une part, ces lieux restent d'ailleurs gérés selon le principe de la concession de service public à des organisations privées à but non lucratif. Ils ne sont d'ailleurs plus nécessairement d'anciennes friches industrielles.

Quand on regarde de près les actions mises en œuvre, peut-être est-ce finalement dans cette dernière palette de possibilité que persiste, pour le futur et dans le contexte français, les plus grandes chances de poursuivre des reconfigurations significatives des rapports de l'art à nos concitoyens, qui prendraient en compte la réalité de leurs parcours culturels respectifs et aideraient à les enrichir par des pratiques partagées avec des artistes professionnels. Pour conclure, la *Friche l'antré-peaux* (1992) nous servira d'exemple historique de ces situations désormais nombreuses en France. Cette ancienne usine de fabrication de matériaux de construction dans un quartier Sud de Bourges, est désormais propriété de la ville. Le site est mis à disposition,

par convention, de plusieurs associations dont *Emmetrop* (1984), initiatrice majeure de l'ensemble du projet (Emmetrop, 2012). Elles y développent autant de « laboratoires d'expérimentation artistiques et culturels » à la croisée complexe des enjeux d'intermédiation que nous avons précédemment signalés.

Derrière chaque espace de production et d'échange artistique ou culturel, il est donc déterminant – aujourd'hui encore plus qu'hier – de se poser les questions du projet réellement mis en jeu, des conditions concrètes de reconnaissance et de survie des personnes qui s'y croisent et y travaillent, du désir de démocratie artistique et culturelle qui sous-tend vraiment le projet global de chaque établissement.

Cet article constitue le premier chapitre de
Françoise Lucchini (dir.), *La mise en culture des friches industrielles*,
Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

Références bibliographiques

- ABIRACHED Robert, *Le théâtre et le Prince 1. L'embellie (1981-1992)*, Arles, Actes Sud, 1992.
- , *Le théâtre et le Prince 2. Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes Sud, 2005.
- ACTES IF, *Réflexions et propositions pour une politique publique en direction des "fabriques"*, Paris, 2011.
- ASSOULY Olivier, *Le capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Les Editions du Cerf., 2008.
- BERA Mathieu et LAMY Yvon, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin., 2003.
- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Éve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard., 1999.
- COSTA-LASCOUX Jacqueline, HILY Marie-Antoinette et VERMES Geneviève (dir.), *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires. Hommage à Carmel Camilleri*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- COUAC, *Bilan et perspectives des Nouveaux Territoires de l'Art en Midi-Pyrénées*, Toulouse, <http://couac.org>, 2012.
- DACHEUX Eric et LAVILLE Jean-Louis (coord.), *Economie solidaire et démocratie*, Paris, CNRS éditions, Hermès n° 36, 2003-2.
- DONNAT Olivier, *Les pratiques culturelles des français à l'ère numérique*, Paris, La Découverte / Ministère de la culture et de la communication., 2009.
- EMMETROP, *Au risque du réel*, Bourges, <http://www.artfactories.net>, 2012.
- GAZEAU Sébastien, *QuARTiers. Les projets participatifs au cœur de la (politique de la) ville*, Toulouse, ARTfactories/Autre(s)pARTs, 2012.
- GRAVARI-BARBAS Maria, « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un "anti-équipement" culturel », dans Corinne Siino, Florence Laumière, Frédéric Leriche (coord.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Collection Villes et Territoires, 2004.
- GRESILLON Boris, « Le Tacheles, histoire d'un "squart" berlinois », *Multitudes* n° 17, été 2004.
- , « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », dans *Les Annales de Géographie* n° 660-661, Paris, Armand Colin, 2008.
- HENRY Philippe, « Les espaces-projets artistiques. Une utopie concrète pour un avenir encore en friche », dans *Théâtre / Public* n° 163, Gennevilliers, 2002-1.
- , *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui. Une filière artistique à reconfigurer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2009.

- , *Quel devenir pour les friches culturelles en France ? D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés*, <http://www.artfactories.net>, 2010.
- , *Démarches artistiques partagées #1 : des processus culturels plus démocratiques ?*, Paris, <http://www.artfactories.net>, 2005, 2011.
- HURSTEL Jean, *Une nouvelle utopie culturelle en marche ?*, Toulouse, Editions de l'attribut, 2009.
- KARPIK Lucien, *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
- LERICHE Frédéric, DAVIET Sylvie, SIBERTIN-BLANC Mariette et alii (coord.), *L'économie culturelle et ses territoires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008.
- LEXTRAIT Fabrice, *Friches, laboratoires, fabriques, squats... et autres projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La Documentation française, 2001.
- LEXTRAIT Fabrice et KAHN Frédéric, *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Sujet/Objet éditions, 2005.
- LUCCHINI Françoise (coord.), *De la friche industrielle au lieu culturel*, Recueil des communications présentées au colloque international pluridisciplinaire du 14 juin 2012 à l'Atelier 231 de Sotteville-lès-Rouen, Université de Rouen, 2012.
- LUSSO Bruno, « Culture et régénération urbaine : les exemples du Grand Manchester et de la vallée de l'Emscher », *Métropoles* [En ligne], 8 | 2010.
- MATTELART Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, 2ème édition, Paris, La Découverte, Repères n° 411, 2007.
- MENGER Pierre-Michel, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard / Seuil, 2009.
- MOULIER BOUTANG Yann, *Le capitalisme cognitif. La Nouvelle Grande Transformation*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.
- PILMIS Olivier, *L'organisation de marchés incertains. Sociologie économique des mondes de la pigo et de l'art dramatique*, Thèse de Doctorat de sociologie, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2008.
- RAFFIN Fabrice, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan, 2007.
- SCOTT Allen J. et LERICHE Frédéric, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », dans *L'Espace géographique*, Paris, Editions Belin, 2005-3.
- TERRIN Jean-Jacques (dir.), *La ville des créateurs. The city of creators*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2012.
- VIVANT Elsa, *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, Repères n° 260, 1999.

Philippe HENRY est chercheur en socioéconomie de la culture,
Maître de conférences Habilité à diriger des recherches,
retraité de l'Université Paris 8 – Saint-Denis.

Contact : pherry4@wanadoo.fr



Ce document est mis à disposition publique selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).