

ARTS EN FRICHES

MÉMOIRE LABORIEUSE ET NOUVEAUX LIEUX CULTURELS
NOVEMBRE 1998

Philippe Chadoir

Dans les dernières décennies, la ville européenne a été le site d'un double mouvement de désindustrialisation et de tertiarisation qui a largement contribué à sa mutation morphologique. Ce mouvement, généralement étudié sur le plan économique et en terme d'organisation urbaine, nous intéresse ici sous l'angle du devenir des franges, des délaissés, des no man's land périphériques qui en résultent. Plus exactement, notre souci n'est pas géographique ou urbanistique quant à ces lieux. Nous souhaitons plutôt provoquer une sensibilité à ce que l'on pourrait qualifier de «*symptôme*» de ces mutations et de ces métamorphoses de la ville contemporaine.

Notre angle d'attaque porte d'abord sur la dimension paradoxale d'une utilisation de certaines de ces friches et autres espaces désaffectés de la mémoire laborieuse, comme lieux réinvestis par le spectacle et le travail culturel et festif.

Ce phénomène est ensuite saisi au plan des valeurs spécifiques qu'il incarne ou, du moins, de leur renégociation contemporaine.

Cet usage nouveau et décalé, et ce sera le troisième pan de notre analyse, doit également être mis en perspective par rapport à un ensemble de manifestations concomitantes parmi lequel on trouve, entre autre, l'émergence de la culture scientifique et technique, la «gentrification» et son cortège de requalification urbaine ou encore le succès nostalgique de l'imagerie réaliste à la Doisneau.

De ce triple point de vue, il apparaît que les arts qui se donnent comme objet de mettre en question les enjeux urbains et, parmi eux, les arts de la rue, sont un terrain privilégié pour rendre compte de ce paradoxe.

Du premier aspect symptomatique, on retiendra les choses et les mots qui les nomment, autrement dit les institutions, les lieux, les troupes, les événements et les termes qui les désignent. Depuis quelques années, en effet, l'utilisation d'anciennes fabriques, de friches industrielles se développe, essentiellement dans le champ culturel. Au delà d'une première interprétation d'ordre financière et spatiale (faible coût d'acquisition et dimension des locaux), interprétation d'ailleurs discutable (Cf. les coûts de réaménagement et les difficultés d'adaptation des lieux), il semble que celle-ci ne suffise pas à expliquer cet engouement.

Notre hypothèse consiste à intercaler, dans ces explications très factuelles, la strate d'un imaginaire social dont on peut trouver trace dans les processus de localisation et de dénomination. Un inventaire rapide et non exhaustif montre que ce sont les

lieux qui rendent le mieux compte de ce phénomène. D'ailleurs, ne parle-t-on pas, comme une des revendications essentielles des arts de la rue, de la nécessité de voir se multiplier les «lieux de fabrique» ?.

Pour rester en France, mais les exemples abondent également à l'étranger, tout un vocabulaire de la production industrielle (et préindustrielle, parfois) qualifie les nouveaux lieux culturels : les Ateliers (231 à Sotteville, ou les Ateliers d'artistes de Marseille ou d'ailleurs), l'Usine à Blagnac, la Fabrique à Lille, le Hangar aux mines, Le Magasin à Brest, l'Abattoir à Chalon ou les Abattoirs à Marseille. De manière plus distendue, on trouvera encore la Laiterie ou la Ferme du Buisson à Marne, les Haras de Saint Gaudens ou le Moulin Fondu à Noisy.

La liste n'est pas close et l'on pourrait citer bien d'autres lieux, tant sur le plan des arts plastiques et des institutions muséales que sur celui de ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler les cultures urbaines, les musiques actuelles et les «formes émergentes».

Certaines structures ou institutions se désignent également par ce registre, telles que la Friche de la Belle de Mai, à Marseille ou le Fourneau de Brest et de l'Ouest. Des troupes (Friche théâtre urbain, Générrik Vapeur, Métalovoice) et des événements (Coup de chauffe, le réveillon des boulons,...) participent du même univers.

Quatre types de valeurs semblent spécifier ce mouvement. En premier lieu, on l'a dit, il s'agit de mettre en oeuvre une mémoire du monde préindustriel (artisanal) ou industriel axée sur l'acte de production, sur la prédominance du faire. Cette proposition de retour à la matière tend à indiquer que l'art est un geste, un travail et marque certainement une réaction quant à la dimension abstraite et distanciée qui caractérise le travail contemporain mais aussi, probablement, quant à un art qualifié de conceptuel.

La seconde tendance est nostalgique et magnifie les cultures populaires du quotidien. Ce mouvement, largement amorcé depuis une vingtaine d'années, est aujourd'hui partagé par la plupart des acteurs culturels. En effet, la prise en compte d'une double logique dans l'action culturelle, celle de la création intellectuelle et artistique et celle des pratiques culturelles «ordinaires» telles qu'en parle Michel de Certeau (1) se met en oeuvre dès les années 80. L'artiste adopte alors un nouveau rôle médiateur, celui de développeur de possibilités latentes dont il peut être le révélateur. Les arts de la rue sont, en particulier, un des champs dans lequel s'expérimente cette nouvelle direction.

1. Cf. «L'invention du quotidien» ou «la culture au pluriel».

Cette nostalgie s'étend à ce qu'on pourrait appeler le sentiment de la perte ou de la déliquescence du lien social. Dans un empire de l'éphémère, du signe, de la séduction, du vide ou du spectacle, qui qualifie notre société post-moderne ou, du moins, postindustrielle (2), ce retour à une mémoire du partage ne peut-il pas se comprendre comme un acte volontaire du renouement. Les lieux de fabrication, tel le Fourneau se définissent ainsi par le métissage, le brassage. Le Moulin Fondu d'Oposito se propose comme lieu de vie et de fabrique. Ces lieux sont publics... Dans ces deux cas, et dans bien d'autres, se cultive l'idée d'une vitalité latente et bouillonnante, collective, pensée critique de la fonctionnalité et de l'usage et tentative de retour au sens. Si la spécialisation fonctionnelle de l'espace urbain a à voir avec cette question de la perte du sens, c'est essentiellement parce qu'elle est une entrée dans la massification en tant que procédure abstraite et homogénéisante. Parallèlement, elle amplifie la position de l'individu comme sujet, acteur inscrit dans une perspective historique, dans une logique rationnelle de progrès social. Nouveau rapport où l'individu instaure la relation sociale sous le registre du narcissisme et de la réflexivité. Ainsi elle fait de l'affirmation subjective la condition de l'appartenance au groupe renversant l'état antérieur où le groupe social déterminait les conditions de la constitution de l'individu comme sujet. La tentative de reconstruction réactive qui s'affirme dans cette logique du partage présente dans ces nouveaux lieux culturels procède alors d'une rupture relative avec ce modèle individualiste dans un recours à l'accord communautaire et identitaire. C'est probablement en écho à cette critique de la rationalité que se développe un dernier type de valeur que nous qualifierions d'imaginaire de la récupération. Grinçants, animés d'une énergie brute, armés de ferraille ou d'échafaudages pour soutenir la tendresse d'un géant, ces acteurs, ces spectacles, ces lieux nous montrent tout. Les traces du travail ne sont pas masquées. Au contraire, ils occupent parfois jusqu'au devant de la scène. Ce sont donc là encore les traces du monde industriel qui donnent valeur à la proposition artistique. En tout cas, le rapport entre les deux est un des éléments forts de ce travail du sens.

Peut-être pourrait-on trouver qu'il ne s'agit là que de rencontres de hasard, ou périphériques, entre des lieux, des formes esthétiques et des valeurs. En élargissant le champ, il apparaît cependant que nombre de manifestations connexes participent d'une même logique. Elles ont souvent en commun de s'inscrire dans une utilisation des traces historiques réelles ou recomposées. À une des extrémités de cette posture, on peut trouver les choix de localisation dans les quartiers de centre ancien dégradés des couches intellectuelles supérieures, mouvement qui ne nous est pas propre et que les anglo-saxons qualifient de gentrification. L'utilisation de hangars, d'entrepôts pour des occupations résidentielles mais aussi pour l'installation d'activités créatives (artistes, architectes, agences de communication) s'accompagne souvent d'un lot d'activités et de services annexes (antiquaires,

2. Où, selon que l'on choisisse ses références, on impliquera, en vrac, Debord, Lipovetsky, Baudrillard et pourquoi pas, à un certain niveau Barthes...

restauration, galéristes). Soho, Tribeca, les Docklands à Londres ou Le Marais, en sont des exemples frappants. À l'autre extrémité, toujours en ce qui concerne la dimension résidentielle, la massivité de la production de la maison individuelle en style néo (normand, alsacien, breton, provençal,...) s'articule elle aussi à ce goût contemporain prononcé de l'histoire. Dans d'autres travaux (3), nous parlons, pour qualifier ce mouvement si répandu, d'une idéologie du retour.

Toute une pensée et une action contemporaines se construisent, en effet, autour du retour historique. Celui-ci est un mouvement nostalgique qui s'installe, à ses limites, dans la reproduction d'un habitus mais c'est également un feed-back réflexif qui retravaille la tradition et l'inscrit dans la continuité et dans une projection vers un devenir. Ainsi se bâtit un projet de restauration d'une mémoire collective. Si l'on suit Aristote, la mémoire se décompose en deux acceptions. En tant que telle, elle est d'abord rappel involontaire du passé et passivité d'une conservation. Il la distingue de la réminiscence comme rappel volontaire, à l'inverse, reproduction d'un état de conscience antérieur reconnu comme tel. Si l'on s'en tient à une telle définition, le travail de la mémoire tel qu'il s'entend aujourd'hui est bien de l'ordre de la réminiscence. Mais il suppose aussi un double mouvement. En tant que travail volontaire et reconnaissance, il se fonde sur une connaissance préalable, le souvenir étant le moment d'une ré-actualisation. Mais, comme l'indique clairement Halbwachs (4), la mémoire ne fait pas revivre le passé, elle le reconstruit et le déforme. Plus encore, cette déformation est souvent de nature homéostatique. Elle aplanit les conflits, gomme les aspérités, produit du consensus. Elle équilibre, dans la perspective d'une relation sociale partagée, les dissemblances du souvenir individuel.

Alors, s'en référer à une mémoire collective consiste bien en un acte volontaire qui implique autre chose qu'une réitération mais, en tant que tel, un processus social de reconstruction du sens. Cette remémoration n'advient collectivement que dans la mesure où elle se présente physiquement, où elle fait retour par les traces qu'elle a laissées dans le présent. Ainsi la trace est-elle d'abord une sorte de révocation, de preuve de l'absence d'un temps aboli mais aussi, et conjointement, évocation, c'est-à-dire précisément matérialisation d'une réminiscence et d'une reconstruction contemporaine.

Cette volonté de retour à un sens de l'urbain et de son histoire renvoie cependant bien plus à un jeu imaginaire qu'à la nature profondément symbolique des sociétés auxquelles elles font référence. C'est probablement là que réside tout l'ambiguïté de cette posture. L'intériorisation de la dimension réflexive est telle, en effet, qu'elle introduit systématiquement de la distance là où les sociétés symboliques étaient toutes entières dans l'immédiateté. Elle prélève des fragments qu'elle exhause comme signe. Ainsi le sens, tout entier, devrait-il resurgir sur le fonds latent d'un imaginaire collectif. Celui-ci est stimulé par la proposition d'images

3. Philippe Chaudoir, «*La Ville en scènes*».

4. Maurice Halbwachs, «*Les cadres sociaux de la mémoire*», réédition Albin Michel, Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, Paris, 1994.

dont le sens, connotatif, est à la fois suffisamment indicatif et susceptible d'interprétations individuelles multiples. C'est cette jonction qui formerait un commun imaginaire, un *consensus* comme sens partagé, même s'il procède d'un contrat social temporaire.

Ici, l'histoire est structurée comme l'inconscient. Elle est conservation dégradée d'une succession d'états. La métaphore de la ville éternelle que décrit Freud dans *Malaise dans la civilisation* (5), rend compte de cette logique qui fait de la mémoire une impossible tentative, celle où une «*même unité de lieu ne tolère point deux contenus différents*». Ainsi la trace est-elle tout à la fois marque d'une chronologie et support associatif et métaphorique.

Dans cette perspective, la dénomination des lieux, cette localisation de l'Art en friches, aurait alors le rôle d'actualiser cette trace mnésique, c'est-à-dire de lui redonner sens d'une manière, finalement, relativement autonome par rapport à sa signification originelle. Dans une recherche précédente, nous parlions à cet égard de «*fabrique imaginaire*» des lieux urbains (6) et l'on doit bien constater que dans cette volonté affirmée une pensée de la ville est opérante. Elle pose, comme principe fondateur, l'idée selon laquelle la ville est tout à la fois collection de cohabitants et ensemble de contemporains. Pour le dire autrement le partage d'un temps et d'un espace constituent et alimentent une mémoire sociale.

Ce paradoxe de la cohabitation d'une mémoire laborieuse et d'une volonté culturelle et festive n'est donc que relatif. Il s'inscrit transversalement dans cette volonté contemporaine d'un retour au sens de l'urbain et vient s'appuyer sur qui représente si bien cette recherche du temps perdu : une imagerie du monde et des lieux ouvriers, avec son cortège de valeurs solidaires, de culture partagée mais aussi la matérialisation d'un travail de reconstruction.

Philippe Chaudoir, Sociologue, est Maître de Conférence associé en Gestion Urbaine à Aix-en-Provence (Université de la Méditerranée). Il est membre de l'EDRESS (Equipe de Recherches et d'Etudes en Sciences Sociales. Dir. Sylvia Ostrowetsky) et consultant dans un cabinet d'études (Services Conseils Etudes Urbaines).

5 Sigmund Freud, «*Malaise dans la civilisation*», P.U.F, Bibliothèque de Psychanalyse, Paris, 1981, pp. 12-14.

6. In «*La Ferme Urbaine*», Bernard Barilero, Jean Samuel Bordreuil, Philippe Chaudoir, Sylvia Ostrowetsky, Pierre-Louis Spadone, Plan Urbain - Lieux publics, EDRESS-CERCLES, Mars 1987.