

VILLE ET CRÉATION ARTISTIQUE. POUR UNE AUTRE APPROCHE DE LA GÉOGRAPHIE CULTURELLE

Boris Grésillon

Armand Colin | « [Annales de géographie](#) »

2008/2 n° 660-661 | pages 179 à 198

ISSN 0003-4010

ISBN 9782200924386

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-Annales-de-geographie-2008-2-page-179.htm>

Pour citer cet article :

Boris Grésillon, « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie* 2008/2 (n° 660-661), p. 179-198.
DOI 10.3917/ag.660.0179

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle

Armand Colin | *Annales de géographie*

2008/2 - n° 660-661

pages 179 à 198

ISSN 0003-4010

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-179.htm>

Pour citer cet article :

"Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle ", *Annales de géographie*, 2008/2 n° 660-661, p. 179-198.

Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

© Armand Colin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle

City and artistic production. A cultural geography approach

Boris Grésillon

Maître de conférences de géographie à l'Université Aix-Marseille I, chercheur à l'UMR Telemme/MMSH

Résumé

Dans le vaste champ des études de géographie culturelle, la création artistique et les lieux de culture n'ont, jusqu'à maintenant, que peu retenu l'attention des géographes. Cela s'explique en partie par l'acception très large du vocable « culture » communément retenue par les tenants de l'école de géographie culturelle française. Cependant, les artistes s'avèrent non seulement des acteurs à part entière de l'organisme urbain, mais surtout, leur regard sur la ville éclaire celui du géographe. Par ailleurs, l'éclosion récente de « nouveaux territoires de l'art » dans des lieux inattendus — friches industrielles, entrepôts abandonnés, terrains militaires délaissés, etc. —, souvent localisés en situation périurbaine dans les agglomérations, incite à prendre en considération ces « objets culturels non identifiés » : catalyseurs de développement local, vecteurs de requalification urbaine, ils entretiennent avec leur quartier d'appartenance des rapports ambigus et suscitent l'attention des pouvoirs publics. La présente contribution ne poursuit pas seulement pour but de réhabiliter les lieux de culture en tant qu'objet géographique. Elle a également pour ambition de proposer une autre approche de la géographie dite culturelle, au moment où celle-ci s'interroge sur son objet et sur son avenir.

Abstract

In cultural geography, artistic creation and places of cultural expressions have not been of much interest by (French) geographers. This can be explained by the broad definition the French school of geography attributes to the term "Culture". However, artists can be regarded as true actors of the urban space, and more, their conception of the City can enlighten the geographer's. Moreover, the recent hatching of "new art territories" in some unexpected places — brown fields, abandoned sheds, derelict military areas, etc. — located mostly on the margins of cities, incites to consider these "UCO" ("Unidentified Cultural Objects"), that are local development catalysts, urban renewal paths. As such, they maintain an ambiguous relationship with their districts and catch the attention of the local authorities. This paper's objective is not only to rehabilitate the place of culture in the field of geography; it has the ambition of proposing another approach to the so-called cultural geography at a time it is been questioned on its very purpose and future.

Mots-clés

Culture, postmodernité, création, arts du spectacle, métropole culturelle, artistes, friches, squats, arts de la rue, « nouveaux territoires de l'art ».

Key-words

Culture, postmodernity, artistic creation, spectacle, cultural metropolis, artists, brown fields, squats, "new art territories".

Introduction

Depuis une vingtaine d'années, l'approche culturelle en géographie s'est non seulement affirmée comme un champ à part entière de la discipline géographique, mais elle s'est aussi renouvelée, notamment sous l'impulsion des écoles anglo-saxonne et française. De nouveaux centres d'intérêt, de nouveaux objets d'analyse s'ouvrent à la recherche géographique.

Néanmoins, la géographie culturelle a du mal à parler d'une même voix : elle peine à s'accorder sur des objets, des méthodes qui lui seraient propres, ainsi que sur un corpus théorique qui lui assurerait une certaine assise scientifique. Certains affirmeront que c'est justement cette absence de posture théorique et méthodologique qui fait sa richesse, d'autres jugeront que c'est ce qui constitue sa principale faiblesse. À la différence de la *New cultural Geography* anglophone, l'école française de géographie — à de rares exceptions près (Paul Claval, Jean-François Staszak, Christine Chivallon) — ne s'est pas engagée de plain-pied dans le débat sur la postmodernité, qui a pourtant animé plus d'un cercle de recherches en sciences humaines et sociales au cours de la décennie 1990. Même si certaines réflexions ont débouché sur des impasses épistémologiques (soulignées par Hoefle, 1999), les tenants de l'école anglo-saxonne, C. Mitchell, D. Cosgrove, J. Duncan, P. Jackson, J. Watson, n'ont eu de cesse, entre une interprétation marxiste orthodoxe de la culture et une vision post-moderniste plus communément partagée, de repositionner leur discipline dans le vaste champ des humanités et des sciences sociales.

La vivacité des débats théoriques anglo-saxons a reçu assez peu d'échos en France, hormis à travers l'ouvrage sur les *Géographies anglo-saxonnes* paru en 2001 (Staszak *et alii*, 2001). Plus généralement, les géographes culturels français ont semblé préférer multiplier les objets dits « culturels » et les terrains d'étude variés plutôt que de tenter de se fédérer autour d'un programme théorique et de méthodes distinctes de celle de la géographie humaine. À sa décharge, la géographie culturelle, en France, est une discipline jeune, et on peut comprendre qu'elle ait d'abord eu besoin d'explorer des thématiques et des terrains divers avant de réfléchir à ses spécificités et à son identité. Pourtant, dès 1981, la revue *L'Espace géographique* présentait un numéro spécial fort riche consacré à « l'approche culturelle en géographie » (t. X, n° 4, octobre-décembre 1981). Tous les grands noms de la géographie française s'y exprimaient librement et proposaient de nouvelles pistes de réflexion passionnantes. Néanmoins, l'éditorial de ce numéro invitait d'emblée à la modestie théorique, voire à l'autocensure : « Au fond, ce dont nous voulons nous défier, c'est de toute définition absolue a priori de cette approche culturelle en géographie, de toute tentation de normer une géographie culturelle, d'essayer même d'en donner une définition ». Ce qui était parfaitement compréhensible en 1981 l'est un peu moins aujourd'hui. 25 ans après la publication du numéro de *L'Espace géographique*, on sait gré aux *Annales de géographie* de rouvrir le débat critique sur la géographie culturelle.

Pour ma part, sur la base de mes travaux antérieurs et de réflexions plus récentes, je voudrais proposer une approche différente de la géographie culturelle ou plus exactement de la géographie du fait culturel, comme pièce à verser au débat amorcé dans ce numéro. Dans le faisceau d'études aussi variées qu'originales pouvant être rattachées au domaine de la géographie culturelle voire des « cultural Studies », la création artistique sous toutes ses formes, ainsi que les artistes et créateurs en tant qu'acteurs à part entière de l'organisme urbain, constituent une piste encore assez peu explorée par les géographes « culturels », à la différence des anthropologues et des sociologues. La contribution qui va suivre tentera, en s'appuyant à la fois sur des positionnements théoriques et sur des cas d'étude précis, de montrer que l'art en général et la création artistique en particulier, à travers ses lieux, ses acteurs, son rapport intime à la ville, constituent non seulement un objet d'étude des plus féconds pour la géographie culturelle, mais aussi une entrée pertinente pour le géographe urbain qui essaye de déchiffrer « les grammaires d'une ville » (Roncayolo, 1996).

Notre contribution se déploiera en trois temps. Après une première partie théorique visant à proposer une autre conception de la culture et, partant, des villes et métropoles culturelles, une seconde partie se penchera sur les rapports complexes que nouent les artistes et la ville. Enfin, on s'interrogera sur les propriétés de ces « nouveaux territoires de l'art » investis par les créateurs (friches, squats, terrains-vagues, etc.) ainsi que sur leur place et leur rôle dans la ville contemporaine.

1 Envisager la culture sous l'angle de la créativité

Comment, en tant que chercheur en sciences sociales, en tant que géographe, s'appropriier le fait culturel ? Telle est la question qui sous-tend toute ma recherche.

Amorcé dans mes travaux sur Berlin (Grésillon, 2002), étayé dans des recherches postérieures, mon positionnement théorique consiste à envisager la culture sous l'angle de la créativité (artistique, intellectuelle, esthétique), et tenter d'analyser cet objet non seulement avec les outils du géographe mais aussi avec les outils fournis par la sociologie de la culture, l'anthropologie ou encore l'histoire culturelle.

1.1 Un objet d'étude à circonscrire

Malgré les avancées indéniables de ces vingt dernières années, la géographie culturelle, de par ses origines diverses et sa jeune histoire, peine encore à se situer, aux confins de la géographie humaine, de l'ethnographie, de l'épistémologie et de la géographie régionale. Champ disciplinaire aux facettes multiples et d'une étonnante richesse¹, elle peut apparaître disparate

1 Ce dont témoigne l'écllosion de revues de géographie culturelle, comme *Cultural Geographies* et *Social and Cultural Geography* (Londres), ou encore *Géographie et cultures* (Paris).

car dépourvue de squelette théorique clairement identifiable. Faute d'un objet précis — du « paysage » aux « représentations », des « artefacts » aux « territoires » —, ses contours demeurent flous, ce qu'atteste la production scientifique très récente. Le terme « culture » étant visiblement à la mode, de plus en plus de géographies s'auto-proclament « culturelles ». Mais qu'y-a-t-il de commun entre les *Géographies culturelles* des uns, consistant en une étude de quelques événements culturels dans des villes du Sud-Ouest français (Augustin, Berdoulay, 2000), et la *Géographie culturelle* des autres, procédant d'une approche qui se veut plus généraliste, épistémologique et universaliste (Bonnemaison, 2001 ; Claval, 1995) ? Le mot *culture* est le même, mais le concept, lui, renvoie à des réalités fort différentes. D'une certaine façon, la jeune discipline se trouve à la croisée des chemins : après une brillante éclosion dont témoignent de très nombreux travaux empiriques, elle doit acquérir une légitimité scientifique en définissant un projet, en formulant un programme. En France, Paul Claval s'emploie à cette tâche, mais son initiative, aussi vaste qu'ambitieuse, reste encore relativement isolée (Claval, 2003)².

Au sein de l'école française de géographie culturelle, deux voies différentes semblent se faire jour. La première consiste à procéder à une géographie du fait culturel. Si l'on veut être précis — et honnête —, il s'agit donc davantage d'une *géographie de la culture* que d'une géographie culturelle. Différents objets culturels — les églises, les musées, les théâtres, les cinémas... — sont ainsi appréhendés et étudiés, selon des méthodes différentes. La seconde voie se veut une démarche intrinsèquement culturelle, au sens où elle s'efforce d'analyser les faits géographiques à travers le prisme d'une approche culturelle. Mais qu'est-ce qu'une approche culturelle ? D'après Paul Claval, c'est une démarche sensible aux faits de culture mais aussi aux conditions de communication et de transmission des représentations, des idées, des connaissances, des techniques, des règles..., d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre, voire d'une civilisation à une autre.

Pour ma part, c'est la première acception que je retiens et dans laquelle mes recherches s'inscrivent. Par rapport à l'entreprise globale de P. Claval, une autre façon de procéder consiste à circonscrire « en amont » l'objet *culture*. Dans mon livre sur *Berlin, métropole culturelle*, j'ai proposé, comme hypothèse de travail, d'entendre *culture* au sens de *créativité artistique, esthétique et intellectuelle*, ce qui, certes, restreint considérablement le champ de l'analyse mais permet d'assigner à la géographie de la culture un objet identifiable : les lieux de créativité artistique, étant entendu que celle-ci se déploie toujours dans un contexte social et un système culturel (fait de référents, de modes de vie et de représentation...) qu'il conviendra de

2 Voir Paul Claval, *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Paris, Armand Colin, 2003.

préciser. La création artistique étant multiforme, les lieux qui nous intéressent s'avèrent extrêmement variés : théâtres, ateliers d'artistes, opéras, etc. Autrement dit, notre analyse ne se cantonne pas aux (hauts) lieux de la culture officielle (opéras, salles de concert et de danse, théâtres), dans une acception classique et élitiste du vocable *culture*, mais elle englobe volontairement les lieux de créativité dits « alternatifs », « off » ou « underground » (clubs de musique électronique, cirque, théâtre « off », de marionnette, déambulatoire, squats ou ateliers d'artistes, friches industrielles ou urbaines reconverties en centres d'art).

On peut s'interroger sur les propriétés de cet objet. Les lieux de créativité artistique naissent dans un contexte historique et politique donné, mais ils ont aussi leur dynamique propre. Ils peuvent être éphémères ou pérennes. Dans une ville comme Berlin où l'histoire du XX^e siècle fut particulièrement tourmentée, la pérennité de nombreuses institutions culturelles prestigieuses est remarquable, alors que les systèmes politiques, les projets de société et les acteurs qui les ont portés ont maintes fois changé. Autrement dit, si les lieux de création sont dépendants des projets de société qui permettent leur éclosion, ils gagnent ensuite en autonomie, et il peut exister un décalage temporel plus ou moins profond entre la durée de vie d'une institution culturelle et celle du projet qui l'a générée. L'espace a ses raisons que l'histoire ignore. On rejoint ici les réflexions de Jean-Luc Piveteau à propos des « temps du territoire » (Piveteau, 1995). *Confronter logiques spatiales, logiques sociales et échelles temporelles*, repérer les moments d'adéquation et les moments de décalage entre ces trois variantes constitue une piste à creuser. Conçue comme telle, réincarnée, si l'on ose dire, socialement, historiquement et spatialement, la culture devient un objet d'une grande richesse, appréhendable par les sciences sociales, au premier rang desquelles la sociologie, l'ethnologie, l'histoire et la géographie.

Enrichi par les observations de géographes et d'autres chercheurs en sciences sociales, mûri par le temps et les lectures, mon objet d'étude (les lieux de créativité artistique) a subi récemment deux inflexions théoriques, qui débouchent sur la formulation de nouveaux questionnements :

1. Les lieux sur lesquels j'ai travaillé — opéras, salles de concert, théâtres classiques ou « off », centres culturels, squats d'artistes —, ne sont-ils pas autant des *lieux de représentation artistiques, des lieux de transmission de l'art*, que des lieux de création *stricto sensu* ? En s'appuyant sur les travaux des anthropologues de la culture (Hall, 1979 ; Heinich, 1998), il s'agira de réinterroger les notions-clés de « créativité », « création », « transmission » et « représentation ».

2. Outre ce travail préalable de précision conceptuelle, une question de fond reste entière : n'est-ce pas un choix trop restrictif de travailler sur la création artistique pour qui veut rendre compte du fait culturel dans sa globalité ? Une réorientation possible de la recherche pourrait alors consister à élargir le champ d'analyse aux lieux de production ainsi qu'aux lieux de

diffusion artistique (librairies, musées, galeries d'art, voire cafés-galeries, associations artistiques...), autant de lieux hybrides, à la fois lieux d'art et de sociabilité.

3. Comme dans tout programme de recherches nouveau, le travail conceptuel, théorique voire sémantique préalable occupe une place importante. Il n'est cependant pas inutile de rappeler que d'une part, le processus de création et de production artistique s'inscrit toujours dans un contexte social, culturel, politique et économique. D'autre part, il est le reflet de systèmes de valeurs, de référents ainsi que de modes de vie, de pensée, d'action et de représentation propres à une société donnée à un moment donné. Ainsi, mon travail sur « Berlin, métropole culturelle » s'est efforcé, à partir de l'analyse des mutations de la géographie artistique berlinoise, de mettre en lumière les mécanismes de pouvoir et de contre-pouvoir, de valeurs et de contre-valeurs, de courants — continus ou alternatifs — qui sous-tendent l'action artistique et son organisation géographique dans la ville.

1.2 De l'objet au projet : penser le fait culturel comme une composante du fait urbain

En envisageant la culture sous l'angle de la création, de la production et de la représentation artistiques, en posant que celles-ci se réalisent de manière privilégiée dans le contexte de la ville, on jette les bases d'une réflexion novatrice sur les rapports entre ville, culture et représentation. La culture, au même titre que l'économie, le commerce ou les rapports sociaux, entre dans la composition de l'organisme urbain. Elle peut être analysée comme un élément, parmi d'autres, de l'urbain, s'exprimant à travers des lieux, des acteurs et selon des logiques spécifiques. La recherche urbaine fait apparaître un intérêt nouveau pour certaines dimensions culturelles : interrogation sur la « ville d'art », lecture musicale ou littéraire de l'espace urbain, perception de la ville comme espace religieux (Raffestin, 1988 ; Lévy, 1994 ; Cosgrove, Daniels, 1993 ; Racine, 1993).

Cependant, les lieux de culture (entendus comme lieux de création et/ou de représentation) tels les théâtres, opéras, galeries, demeurent en tant qu'objets géographiques relativement inexplorés. Dans un ouvrage collectif qu'ils ont dirigé, Jean-Pierre Augustin et Daniel Latouche (Augustin, Latouche, 1998) insistent sur la fonction de communication des villes et sur le rôle des espaces publics (places, rues, parcs) comme lieux d'échange et d'interaction sociale. Ne peut-on prolonger cette idée à propos des salles de spectacle ou de concert, des galeries ou des musées ? Voilà bien des espaces publics par excellence, des lieux d'interaction sociale où l'on se rend parfois autant pour voir que pour être vu...

Ce travail sur le rapport entre lieux de culture et espace urbain, que j'ai tenté de mettre en pratique à propos de Berlin, mérite à mon sens d'être étendu à d'autres villes. Il aide en effet au déchiffrement des « grammaires d'une ville ». Dans la démarche que je propose, qui conjugue une approche

différente de la géographie culturelle et une réflexion sur la ville, la *métropole culturelle* constitue un champ d'analyse particulièrement fertile.

Les géographes ont réalisé depuis une quinzaine d'années de notables avancées dans le domaine de la recherche sur les métropoles. Aux travaux des chercheurs français parmi lesquels Guy Di Méo (Di Méo, 1992), Denise Pumain, Nadine Cattan et Thérèse Saint-Julien (Cattan *et alii*, 1993) sont venus s'ajouter ceux de leurs collègues étrangers, anglo-saxons et allemands notamment (Sassen, 1991 ; Hoffmann-Axthelm, 1993), de telle sorte qu'un faisceau convergent d'études permet de mieux appréhender la notion complexe de *métropole*³. Si la dimension culturelle des métropoles est de plus en plus prise en compte, elle n'est cependant que très rarement placée au centre des préoccupations des géographes. La nature des métropoles culturelles reste ainsi à préciser.

Malgré toutes ses spécificités, une métropole culturelle se laisse apprécier à l'aune d'un faisceau de critères objectifs (poids démographique et économique, centralité politique, présence d'équipements culturels de rang national et international, diversité des acteurs et des lieux de création, innovation artistique, présence d'un marché de l'art, etc.). En poussant plus avant la réflexion, on peut ajouter à ces critères un certain nombre de propriétés qui distinguent une simple *ville* de culture d'une *métropole culturelle* : la réputation internationale, le cosmopolitisme, le brassage, ce qui, en termes géographiques, signifie que la métropole dispose de qualités particulières. À la fois centripète (attirant à elle les artistes et courants de tous les horizons) et centrifuge (rayonnant dans le monde par sa renommée, entretenant des relations avec d'autres métropoles, diffusant ses modèles et ses innovations culturelles, orientant le goût et la mode), elle joue le rôle de carrefour et de nœud dans un réseau mondial. *À la fois ville-mère et miroir du monde, lieu où se rejoignent l'intime et l'universel, la métropole culturelle est, en quelque sorte, un « étalon culturel » d'horizon mondial*⁴

Et du même coup, elle lance un défi à l'analyse : comment, à quelle(s) échelle(s), saisir le phénomène à la fois dans ses manifestations locales et dans sa globalité ? La combinaison des échelles d'analyse, pratique géographique par excellence, semble ici s'imposer plus encore qu'ailleurs.

Dans cette perspective, et quelle que soit l'échelle d'analyse retenue, les acteurs de la métropole culturelle sont à analyser. Parmi eux, les créateurs et artistes jouent un rôle de premier plan, encore mal perçu par les géographes.

3 « La métropole, au sens le plus large du terme, c'est avant tout une place centrale, un nœud décisionnel dans un réseau de villes. C'est un lieu d'impulsion, de créativité, d'émission d'ordres et de connexion des flux les plus variés qui parcourent l'espace ». G. Di Meo, in Antoine Bailly et alii, *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica, 1992.

4 Cette idée est formulée, entre autres, par l'urbaniste et penseur de la ville allemand Dieter Hoffmann-Axthelm (Hoffmann-Axthelm, 1993).

2 Les artistes et la ville

Au sein des lieux de création artistique et de représentation, qui constituent les ingrédients essentiels d'une métropole culturelle, on peut identifier trois catégories d'acteurs : les créateurs, les médiateurs (directeurs d'établissements culturels, politiques en charge de la culture, organismes de soutien à la création) et les « récepteurs », autrement dit les publics de la culture, aussi divers que les genres culturels eux-mêmes, et que les sociologues spécialistes du fait culturel analysent depuis longtemps (Bourdieu, 1969 et 1979 ; Lahire, 2004). Parce qu'ils sont à la base du processus culturel, et qu'ils sont paradoxalement les grands oubliés des études de géographie dite culturelle, je choisirai de mettre l'accent sur les créateurs et les artistes, non pas pris en tant que tels mais dans les rapports complexes et féconds qu'ils entretiennent avec la ville. Toutefois, il ne faudra pas perdre de vue que les artistes, intellectuels, créateurs ne sont qu'un maillon — central, certes — de la chaîne de création et de diffusion culturelles qui va de la genèse d'une œuvre ou d'un spectacle à sa réception et sa représentation en passant par son financement et son organisation. Cela établi, une double question se pose, qui guidera notre réflexion : dans quelle mesure la ville influe-t-elle sur le travail et la vision des créateurs ? Comment ces derniers s'emparent de la ville et qu'est-ce qu'ils en font ? À la lumière de ces interrogations, nous verrons que le géographe urbain a tout intérêt à analyser, voire à susciter le regard de l'artiste sur la ville, afin de mieux la saisir et la comprendre.

2.1 La ville : lieu d'inspiration et d'expérimentation privilégié pour les artistes

Reformulons la question initiale de manière un peu plus précise et moins lapidaire. Comment la (grande) ville, avec la diversité de ses habitants, avec ses rythmes, ses bruits, son décor, son architecture, peut-elle influencer le travail d'un metteur en scène, d'une troupe de théâtre, d'une compagnie de danse ou d'un artiste plasticien ? Nous nous appuierons essentiellement sur deux métropoles un peu particulières, l'une située au Nord de l'Europe, l'autre au Sud : Berlin et Marseille.

Pourquoi Berlin a-t-il su, comme nulle autre métropole au cours des années 1990 et jusqu'au début des années 2000, attirer à lui tant d'artistes de tous horizons ? Que sont-ils venus y trouver ? Outre des loyers peu élevés et une atmosphère effervescente liée à la chute du Mur, la fin de la guerre froide et la réunification allemande, voici, de leur propre aveu, ce qui les a fasciné : une *matière urbaine originale*. Effectivement, force est de constater que l'une des spécificités de la capitale allemande est d'ordre spatiale et architecturale. Berlin offrait et offre encore une matière urbaine incomparable, faite de pleins et de vides, d'immeubles flambant neufs jouxtant des bâtisses délabrées portant encore les stigmates de la seconde guerre mondiale (les impacts de balle sont encore visibles sur de nombreuses

façades en centre-ville), de béances soudaines dans le tissu urbain, d'un entrelacs de voies de chemins de fer, d'entrepôts désaffectés et de terrains-vagues, une matière urbaine où s'entrechoquent les bâtiments futuristes du XXI^e siècle et les traces d'un passé industriel révolu, les « Plattenbauten » anonymes (immeubles d'habitation construits par agencement industriel de plaques de béton) chères au régime de l'ex-RDA et les immeubles du capitalisme moderne « signés » par les plus grands architectes contemporains, Renzo Piano, Jean Nouvel, Helmut Jahn. Or, pour un artiste quelque peu sensible à son environnement, cette matière urbaine brute et en constant renouvellement est source d'inspiration. Parfois elle lasse, parfois elle oppresse, mais elle ne laisse jamais indifférent.

Ainsi, pour le metteur en scène flamand Luk Perceval, arrivé en 2005 à Berlin comme metteur en scène associé à la *Schaubühne*, « *le lieu rejaillit forcément sur l'artiste et sur son œuvre* »⁵. Sans connaître la capitale allemande auparavant, Luk Perceval a tout de suite perçu la différence qui subsiste entre l'Est et l'Ouest. Pour lui, « c'est très important de sentir l'ambiance d'une ville, l'état de sa population ». L'artiste se nourrit de la ville, et en retour celle-ci nourrit son œuvre.

La danseuse et chorégraphe Sasha Walz en offre un magnifique exemple. Pour monter son spectacle de danse intitulé « *Allée der Kosmonauten* » (« Allée des cosmonautes », créé en 1996), la chorégraphe, qui n'est pas originaire de Berlin, a vécu pendant quelques mois dans une de ces grandes barres d'immeubles tristes de Marzahn, un quartier de grands ensembles édifié pendant la période socialiste en périphérie de Berlin-Est. Elle s'est imprégnée de la vie de ces habitants, de ce décor gris, des bruits feutrés de la cité, du rythme monotone de la vie routinière qui s'y écoule, et elle l'a retranscrit sur scène de manière ludique, à travers des danseurs aux gestes brusques pris dans des situations confinant parfois à l'absurde. Preuve que l'apparement local peut confiner à l'universel : cette *Allée der Kosmonauten* — qui existe bel et bien sous cette appellation à Marzahn — a rendu Sasha Walz et sa troupe célèbres dans le monde entier, de Barcelone à Séoul en passant par New York et Paris. Pour étudier ce jeu de fécondation mutuel entre la ville et les artistes, le géographe peut s'inspirer des travaux des sociologues (Augoyard, 2000 ; Raffin, 2000). Analysant les relations entre ville et art, Jean-François Augoyard affirme avec justesse : « D'un autre côté, en plongeant dans la ville au quotidien, le créateur y voit son inspiration et ses règles de création profondément modifiées. Rarement indemne de la crise, à la fois physique et sociale, qui affecte l'urbain, il y gagne en retour d'être revivifié, d'être en mesure de produire un "art à l'état vif" »⁶.

5 Entretien réalisé à Berlin par B. Grésillon en janvier 2006.

6 Jean-François Augoyard, « L'action artistique dans l'espace urbain », in *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, coordonné par Jean Métral, Éditions de l'Aube, 2000, p. 17-31.

L'autre spécificité berlinoise est d'ordre temporelle. Berlin, au cours de son histoire récente, a connu des époques de gloire et des zones d'ombre (Buffet, 1993). De même, la ville a toujours alterné les périodes de brusque accélération, d'effervescence sociale, politique et culturelle, et les périodes de reflux, de repli — les réflexions de Jean-Luc Piveteau sur les temps du territoire fournissent ici un cadre de réflexion théorique intéressant. Aucune autre ville n'est passée si rapidement du statut de *Weltstadt* (ville-monde, de 1918 à 1933) au statut de *Provinzstadt* (ville de province, après 1945). Aucune autre capitale européenne n'a été meurtrie dans sa chair par un Mur symbolisant le rideau de fer. L'histoire de Berlin ne suit pas un cours linéaire comme celle de Paris ou de Londres, elle n'est pas un long fleuve tranquille. Or, les artistes sont particulièrement sensibles à l'intranquillité du fleuve de l'histoire, aux ruptures et discontinuités dans la chaîne des événements historiques.

Dans un autre domaine que celui du spectacle vivant, en l'occurrence celui des musiques électroniques, la matière sonore de Berlin ainsi que son architecture, toutes deux fruits de l'histoire récente de la ville, deviennent constitutives de la matière musicale inventée par certains artistes berlinois et labellisée « *sound of Berlin* ». Ainsi, si l'on en croit les compositeurs de musique électronique eux-mêmes, l'environnement urbain et sonore singulier dans lequel ils ont grandi influencerait directement leur musique et générerait un son particulier, dur, obsédant, métallique et répétitif. Voici ce qu'affirme Carsten Nicolai, compositeur est-allemand : « Pour moi, Berlin n'est pas seulement une ville, c'est un environnement global. J'ai toujours été fasciné par les codes secrets, l'espionnage, la guerre froide... Quand j'étais enfant, j'écoutais la radio et... d'ailleurs c'est peut-être ça qui m'a donné envie de faire de la musique plus tard..., j'écoutais la radio, donc, un programme musical, et soudain la musique était brouillée par des ondes militaires... On entendait alors des voix russes qui récitaient des nombres pendant des heures ! Pour moi, c'est cette ambiance incroyable d'espionnage et de guerre froide qui est à la base de mon travail [...] Berlin est une ville extraordinairement dynamique dans tous les domaines artistiques. Peut-être est-ce dû à la structure même de la ville ? Il y a une dizaine d'années, après la chute du Mur, on a tenté de construire une ville nouvelle. En fait, ces travaux ont laissé des vides énormes en plein centre-ville. Quelque chose d'inimaginable ailleurs. Ces espaces sont devenus des aires de jeux exceptionnelles pour tous les artistes et les créateurs » (souligné par nous)⁷.

Les espaces urbains comme aires de jeux pour les artistes : voici ce qui a également motivé les artistes du groupe *Dune* lorsqu'ils ont investi le toit-terrace de l'immeuble de la Friche de la Belle-de-Mai à Marseille

7 Entretien avec Carsten Nicolai, paru dans la revue *Musica Falsa*, numéro sur « L'autre Allemagne », n° 17, hiver 2003, p. 86.

(exposition intitulée *Vous êtes ici*). Quelques installations minimales disposées sur le toit laissaient tout loisir aux visiteurs de se déplacer dans un immense espace de 8000 m² et d'embrasser dans un même mouvement les œuvres d'art présentées et la ville, qui, vue d'en haut, était perçue différemment par les habitants-visiteurs. Ainsi, chacun pouvait appréhender à sa façon ce nouvel environnement, aussi bien urbain qu'artistique, et se l'approprier.

Dans le domaine de la danse contemporaine, il est frappant de constater que de nombreux chorégraphes, particulièrement réceptifs à la matière urbaine dans laquelle ils évoluent, non seulement jettent un regard vif et original sur la ville mais aussi font de cette matière urbaine la matrice même de leurs créations. Frédéric Flamand, chorégraphe belge qui dirige le Ballet de Marseille depuis septembre 2004, a longtemps travaillé à Charleroi, au cœur d'un vieux bassin charbonnier en crise. Cet environnement industriel et urbain ne cesse de traverser et d'orienter son œuvre : « J'ai travaillé pendant treize ans à Charleroi, une ville minière blessée ; cet environnement a orienté notre travail sur les thèmes corps / machine, vitesse / mémoire et généré beaucoup de spectacles sur la ville »⁸.

2.2 La ville sous influence... de l'action artistique

De même que l'environnement urbain agit en profondeur sur les créateurs au point de guider leur travail, de même ces derniers — notamment dans le domaine du spectacle vivant — ont-ils le pouvoir d'agir sur le quotidien des citadins et sur la destinée et l'image de la ville. Dans quelle mesure un lieu de spectacle vivant ou une création peut-il influencer sur son environnement géographique à la fois proche (le quartier) et plus lointain (l'agglomération) ?

Retour à Berlin (Palmier, 1989). Dans le riche paysage théâtral berlinois, la *Volksbühne*, située à Berlin-Est à proximité d'Alexanderplatz, occupe une place particulière. En effet, de tous les théâtres de la capitale, c'est sans doute celui qui est le plus en prise directe à la fois avec la société allemande contemporaine et ses tourments et avec le quartier qui l'entoure et qui lui sert d'écrin, au point d'en constituer depuis quinze ans le principal pôle d'attraction. Dès sa naissance en 1913, la *Volksbühne*, littéralement « Théâtre du peuple », va exercer une influence directe et marquante sur le quartier. En attirant à elle une foule de petites gens, ouvriers, employés (100 000 abonnés à la fin des années 1920 !), elle fait figure de « citadelle de l'éducation et de la culture au milieu du chaos d'un quartier populaire », pour citer l'historien Dietrich Mühlberg. Sous la direction du célèbre metteur en scène communiste Erwin Piscator, elle va aussi se transformer en « citadelle rouge », pourfendant, à l'intérieur du théâtre et en dehors, les idées nazies, avant d'être réduite au silence en 1933. C'est sur ce riche terreau historique que s'installe, soixante ans plus tard, en 1993,

8 Interview de Frédéric Flamand, paru dans *Danser*, hors-série de *Télérama*, octobre 2005.

« l'enfant terrible du théâtre est-allemand », le metteur en scène Frank Castorf. Sous sa direction, le théâtre va renouer avec son passé : spectacles au vitriol, théâtre critique, théâtre démocratique (toutes les places coûtent 5, D-Marks soit 2,50 €), mais aussi lieu de rencontres et de débats politiques. Au cours des années 1990, il règne autour de la *Volksbühne* une effervescence évidente, qui gagne les cafés, le cinéma et les rues alentour, puis progressivement tout le quartier. Le PDS, le Parti communiste est-allemand rénové, se réinstalle dans l'immeuble Karl-Liebknecht qui fait face au théâtre. Les artistes de la *Volksbühne* font régulièrement la une de la presse spécialisée ; les mises en scène sont commentées avec passion par les habitants. Par conséquent, c'est comme si la *Volksbühne* de Frank Castorf renouait à sa manière avec le théâtre politique de Piscator, un théâtre en prise directe avec la société et (du même coup ?) capable d'influer sur la vie, l'atmosphère et les rythmes d'un quartier urbain voire d'une partie de l'agglomération. Notons quand même que, victime de leur succès, le théâtre et le quartier ont fini par attirer les promoteurs immobiliers qui profitent de l'effet de mode pour amorcer un processus de gentrification bien connu ailleurs.

À quelques encablures de la *Volksbühne*, le *Tacheles* a connu un destin un peu similaire. Il s'agit d'un ancien grand magasin en ruine, investi par un groupe d'artistes de Berlin-Est et de Berlin-Ouest juste après la chute du Mur et transformé en centre d'expérimentation artistique (sur l'histoire du *Tacheles*, voir Grésillon, 2004). Très vite, tout le quartier profite de l'attraction exercée par ce lieu unique en son genre. De nombreux cafés, bars, restaurants, galeries d'art, ateliers ouvrent à proximité du *Tacheles*. La moitié de la population du quartier change en moins de cinq ans : les retraités et les jeunes ménages avec enfants laissent la place aux étudiants, aux squatteurs et aux artistes, ... qui, à la fin de la décennie 1990, seront eux-mêmes « poussés dehors » par des couches de population aisées issues pour beaucoup du monde des médias. Aucun autre quartier de Berlin n'a changé aussi radicalement et aussi rapidement. Autrement dit, le *Tacheles* fut bien plus qu'un lieu de création artistique. À son corps défendant, il fut l'un des moteurs les plus efficaces de la gentrification, autrement dit de la transformation et de l'embourgeoisement du quartier. Les spécialistes d'économie de la culture le savent bien (Benhamou, 1996) : ces espaces sont créateurs de valeur foncière et de richesse parce qu'ils génèrent des effets d'entraînement et de valorisation d'un quartier. En matière de piste à creuser pour la géographie culturelle, il n'est pas inutile de noter qu'à ce stade, la géographie de l'art rejoint la géographie économique voire l'économie urbaine (Scott, Leriche, 2005).

S'il est un domaine artistique nouveau où les rapports entre l'art et la ville sont intrinsèquement liés, c'est celui des arts de la rue. Art éphémère et déambulatoire, le théâtre de rue laisse néanmoins une empreinte réelle dans la ville et dans les pratiques culturelles des citoyens. En effet, au cours des défilés des artistes du groupe Royal de Luxe (Nantes) ou Generik

Vapeur (Marseille), les badauds sont parfois invités à se joindre au spectacle et à se transformer en « spectateurs » co-responsables de la performance artistique. De même, la ville est tout autre chose que le simple support du spectacle, elle en est l'acteur principal. D'une part, le parcours du défilé, les rues et les places sont soigneusement choisis au préalable par les artistes. D'autre part, les quartiers qui accueillent les défilés et autres installations mobiles s'en voient changés, souvent magnifiés par le regard visionnaire des artistes, et du coup ré-appropriés par les habitants. Ainsi, les lampadaires sont transformés en potence pour géants, le toit des abribus devient une scène de concert pour musiciens éphémères, la rue est investie par de drôles de machines et de princesses (voir le spectacle « L'années des treize lunes » à Marseille en 2003). Le mobilier urbain est dévoyé de ses fonctions, et la ville elle-même se pare de nouvelles couleurs, de nouveaux bruits.

À la lumière de ces différents exemples, on constate qu'il existe des allers-retours multiples, des fécondations réciproques entre la ville et les artistes. Certains d'entre eux l'ont bien compris et tentent de creuser ce sillon, en n'hésitant pas à collaborer directement avec des professionnels de la ville, architectes et urbanistes. Ainsi, Frédéric Flamand élabore depuis dix ans un dialogue avec des architectes de renom (Jean Nouvel, Dominique Perrault, Tom Mayne, Zaha Hadid), à qui il propose de réaliser la scénographie de ses spectacles. Cela donne des « œuvres urbaines » étonnantes (*La cité radiieuse*, 2005, *Metapolis II*, 2006) dans lesquelles « le corps devient urbain, la ville devient corporelle »⁹.

3 Friches, squats, terrains-vagues : des espaces sans qualité ?

Après avoir tenté d'éclairer les rapports entre les artistes et la ville, j'aimerais revenir sur ce qui fait la spécificité de la géographie, à savoir l'étude de l'espace et des organisations spatiales. Les lieux de création et de représentation que je propose d'analyser s'avèrent très variés. Parmi eux, certains (théâtres, opéras, salles de spectacle) sont parfaitement identifiés en tant qu'équipements culturels, ils constituent même des repères dans la ville, et font l'objet de recherches géographiques (Lucchini, 2002 ; Grésillon, 1998 ; Girard, Grésillon, 2004). D'autres, à l'inverse, semblent plus difficilement appréhendables, en raison de leur caractère éphémère ou de leur forme inattendue. Ce sont pourtant ces « espèces d'espace », pour citer Georges Perec — friches industrielles ou urbaines transformées en lieux de culture, « SquArts » d'artistes, terrains-vagues accueillant troupes de théâtre et de cirque —, qui font de plus en plus parler d'eux, qui renouvellent les canons de l'art contemporain et qui entraînent des conséquences foncières et urbaines importantes. Comment, en tant que géographe, les analyser

9 Entretien réalisé avec Frédéric Flamand, 2006.

(Gravari-Barbas, 2004)¹⁰ ? Deux fils rouges guideront la réflexion. Il s'agira de montrer, d'une part, comment des *espaces disqualifiés* deviennent des *espaces requalifiants* ; d'autre part, comment ces espaces urbains d'un type nouveau, aussi appelés « nouveaux territoires de l'art », peuvent constituer un nouvel objet géographique digne d'intérêt et aux propriétés multiples.

3.1 *Des vides qui font sens*

En quoi les terrains-vagues, les terre-pleins désaffectés, les espaces urbains laissés en friche s'avèrent-ils intéressants à étudier ? Il s'agit pourtant d'espaces connotés négativement car marqués du sceau de l'abandon, de l'indéfini, de l'inachevé, du laid, de la souillure, de la saleté, de l'inculture ; espaces situés dans la ville et qui symbolisent cependant le dehors de la ville, ce qu'elle cherche à cacher. Néanmoins, la pression foncière et patrimoniale qui s'exerce aujourd'hui dans les grandes métropoles contemporaines est telle, que ces béances ou ces friches apparaissent comme les seuls lieux d'expérimentation sociale et culturelle encore disponibles. Jean Nouvel défend ainsi l'idée d'un « anti-patrimoine » qui, par la grâce d'une réaffectation, deviendrait un « lieu d'éclosion ». Car tout est là : dans le processus de réincarnation d'un territoire mort ou abandonné. C'est précisément ce moment qui intéresse et interpelle les spécialistes de la ville, architectes, urbanistes et géographes. L'architecte Patrick Bouchain, spécialiste de la conception de lieux de culture et de l'aménagement de « friches culturelles » (il a notamment conçu le Lieu Unique à Nantes ou La Condition Publique à Roubaix), précise le processus en question : « La ville se développe de manière très réglementée, mais pourtant elle produit de l'imprévu, de l'impensé. On assiste à un phénomène incroyable : plus on aménage, plus il y a des restes [...]. Ces restes sont souvent des parcelles usées, non remarquables. En les occupant, ils [les artistes] les ont révélées » (Bouchain, 2006).

3.2 *Le dedans et le dehors, le centre et la marge*

S'ensuit un mouvement, divers dans ses formes, d'appropriation de ces lieux par des groupes d'artistes et de squatteurs, qui se constituent souvent en association. Aux dires des artistes eux-mêmes, le moment fondamental,

10 Bizarrement, à la différence des sociologues, les géographes se sont jusqu'à maintenant peu préoccupés du sort des friches industrielles et urbaines réappropriées par les artistes, « ce qui témoigne peut-être d'une certaine frilosité de la discipline devant des objets qui touchent à des domaines tels que la production culturelle contemporaine et ses impacts spatiaux », note Maria Gravari-Barbas, qui a récemment livré une synthèse intéressante sur la question des friches culturelles. Elle observe également en préambule qu'à propos de ces lieux que, faute de mieux, on désigne par « friches culturelles », le vocable n'est pas fixé : on emploie tour à tour des expressions comme « lieux alternatifs », « squats d'artistes », « nouveaux territoires de l'art », « fabriques culturelles ». Pour ma part, je ne prétends aucunement trancher ce débat sémantique. Dans le cadre restreint de cet article, j'emploierai l'appellation « friches culturelles » ou bien « nouveaux territoires de l'art », bien qu'à mon avis, ces expressions ne soient ni tout à fait équivalentes, ni complètement satisfaisantes.

on pourrait dire : fondateur, est véritablement celui de l'appropriation du lieu, de l'installation d'un collectif dans un lieu fixe. Nous touchons du doigt l'une des caractéristiques de l'ambiguïté géographique de ces nouveaux territoires de l'art : lieux fixes pour pratiques parfois nomades. En effet, un bâtiment délabré, un vieil entrepôt abandonné, même un immeuble à moitié en ruine à l'image du *Tacheles* de Berlin constituent pour des artistes habitués à l'errance une ressource physique incomparable qui leur permet de structurer leur travail et de le renouveler. En même temps, ce point de chute autorise de nouvelles itinérances. Ainsi, même les compagnies d'arts de la rue, qui fondent leur pratique artistique sur le principe de la déambulation, disposent de leurs bases fixes (halle de construction et souvent lieu d'habitation) et de leurs relais (ateliers, parfois dispersés dans la ville), à partir desquels elles créent de nouvelles machines et inventent de nouveaux itinéraires. On peut ainsi tenter d'établir une géographie des échanges et de la circulation que ces pratiques produisent, et mettre en lumière les territoires de la culture qui se nouent et se dénouent au sein des agglomérations.

L'examen précis de la localisation des friches culturelles fait apparaître une deuxième caractéristique géographique. À de très rares exceptions près, ces lieux ne sont pas situés en centre-ville, mais pas non plus en lointaine banlieue. Héritages d'une activité industrielle, portuaire ou militaire, ils sont logiquement implantés dans les faubourgs de la ville, cette zone-tampon entre centre et périphérie que les géographes nomment parfois zone — ou couronne — péri-centrale. C'est le cas du Confort Moderne à Poitiers, de La Laiterie à Strasbourg, du *Pfefferberg* et de la *Kulturbrauerei* à Berlin, de la Friche de la Belle-de-Mai à Marseille ou encore des anciennes casernes d'Angély à Nice. Pour ces « défricheurs de friche » que sont les artistes, cette implantation, à la fois dans et en lisière de la ville, n'est pas neutre. Philippe Foulquié, le fondateur et directeur de la Friche de la Belle-de-Mai, y est très sensible¹¹. Pour lui, la situation de la friche dans l'agglomération marseillaise, à la frontière entre l'hypercentre et les quartiers Nord, est riche de potentialités : elle permet d'agir sur les deux territoires et, si possible, de tenter de les relier. « Le faubourg est ainsi perçu comme un territoire d'opportunité » (Gravari-Barbas, 2004). Cette situation géographique sur les franges, sur les marges, si elle est instable et fragile, sied apparemment bien aux friches culturelles. Peut-être parce que les territoires de l'art à la marge du centre-ville (qui fait aussi figure, toujours, de pôle culturel historique et officiel) donnent naissance à de nouvelles formes artistiques, théâtre de rue, cirque moderne, graffiti, slam, hip-hop marié à la danse contemporaine, et que ces nouvelles formes artistiques, à leur tour, influencent voire bouleversent les genres culturels établis. Les créateurs le savent bien : l'art se renouvelle par ses marges. Et

11 Entretien réalisé avec Philippe Foulquié en novembre 2003.

en art comme en science d'ailleurs, ce sont souvent les marges qui renouvellent le centre, dans un dialogue incessant...

3.3 De la disqualification certaine à la requalification possible

Les marges géographiques dans lesquelles se situent la plupart des squats d'artistes et des friches culturelles correspondent très souvent à des quartiers défavorisés. Claude Bartolone, ministre de la Ville du gouvernement de Lionel Jospin de 1998 à 2002, note que « près des trois-quarts de ces expériences artistiques se réalisent dans ce que nous appelons les territoires prioritaires, expression technocratique pour dénommer la ville qui ne va pas bien ». Dans un environnement urbain particulier, marqué par la crise économique, la déprise industrielle et un taux de chômage bien supérieur à la moyenne nationale (de l'ordre de 20 % dans le quartier de la Belle-de-Mai contre 13 % à Marseille et 9 % en France), les acteurs des nouveaux territoires de l'art ont, de fait, un rôle social à jouer qui dépasse largement leur simple vocation de créateurs-expérimentateurs. Par un changement de paradigme, ils travaillent à la requalification d'espaces dévalorisés.

Le cas — déjà analysé — du *Tacheles* à Berlin est emblématique, mais peu commun, car le *Tacheles*, vecteur de requalification urbaine, est situé en plein centre-ville de la capitale allemande, et fut soumis à ce titre à un double phénomène de pression foncière et de spéculation immobilière autrement plus puissant que dans les zones péri-centrales dont il est question. En revanche, le cas de la fabrique artistique établie dans un quartier très populaire de Loos-en-Goële au cœur du bassin minier du Pas-de-Calais, peut avoir valeur d'exemple. Dirigée par Chantal Lamarre, installée dans l'ancienne salle des pendus d'un site minier, Culture Commune est en prise directe avec la mémoire ouvrière d'hier et la population d'aujourd'hui. « La rencontre avec la population est permanente et prend de multiples formes, que d'ailleurs nous imaginons avec eux : spectacles, étapes de création, restitution de laboratoire de recherche, carte blanche, encadrement d'atelier de pratique artistique, ateliers de parole, transmission de la mémoire, débat, banquet, bal ou fête... Tout est possible » (C. Lamarre, in Lextrait, Kahn, 2006).

Cependant, il ne faudrait pas en conclure que « la rencontre avec la population » soit toujours une réussite. Il est de nombreux exemples de friches culturelles qui ne parviennent pas à tisser de liens avec leur environnement et qui restent perçues avec méfiance par les habitants du quartier. À Nice, les artistes des Diabes bleus des Casernes d'Angély, de leur propre aveu, n'ont pas réussi à dynamiser le quartier ni même à se faire accepter par les habitants. La greffe entre une friche culturelle et un quartier populaire ne prend pas toujours, loin s'en faut. En fait, il semble y avoir autant de types de rapports avec le quartier qu'il existe de structures culturelles alternatives. D'un lieu parfaitement inséré dans le tissu social et urbain environnant comme Culture Commune jusqu'à une friche rejetée par les habitants comme les Casernes d'Angély, en passant par un espace artistique

nouant des relations complexes et ambiguës avec le quartier qui l'entoure comme la Friche de la Belle-de-Mai à Marseille (Gréillon, Benit, 2002), une recherche plus approfondie pourrait tenter d'établir une typologie des relations qui s'établissent entre les friches culturelles et l'espace qui leur sert d'écrin.

L'intervention des pouvoirs publics dans la destinée d'une friche peut influencer sur son rapport au quartier. Certaines friches sont intégrées à des contrats de ville ou des Grands Projets de Ville (GPV) — à l'instar de la Laiterie de Strasbourg qui fait partie du GPV du Neuhof — ; d'autres mènent des actions d'ordre éducatif financées par la Politique de la Ville via les fonds du DSU (Développement Social Urbain) — comme la Friche de la Belle-de-Mai. Dans tous ces cas de figure, la friche culturelle est utilisée par la municipalité à des fins de requalification sociale à l'échelle du quartier. Son intégration dans l'environnement peut en être facilitée. À l'inverse, l'absence de soutien des pouvoirs publics à un projet culturel alternatif peut entraîner soit un manque d'ouverture du lieu en direction des habitants, soit, au contraire, une mobilisation des citoyens pour soutenir la structure. À l'image des modes de relation entre quartier et lieu d'art alternatif, il existe de multiples rapports entre ce dernier et le pouvoir politique : soutien institutionnel et financier, dialogue constructif ou indifférence réciproque, conflit latent ou ouvert. En outre, l'attitude du pouvoir est aussi fonction de la nature du lieu. Il est clair qu'une municipalité n'adoptera pas le même comportement face à un squat illégal qu'à l'égard d'un espace artistique jugé conforme à la politique culturelle de la ville. La seule certitude est qu'entre les deux extrêmes que constituent l'institutionnalisation ou le rejet par les pouvoirs publics, la situation des friches culturelles évolue en permanence. Leur avenir reste aussi ouvert qu'incertain.

Conclusion

Sur la base de réflexions renouvelées et de cas de figure précisément étudiés, le présent article a tenté d'explorer une nouvelle voie, à l'intersection de la géographie du fait culturel et de la géographie urbaine. Chemin faisant, plusieurs idées ont été soulevées : elles constituent autant de pistes à creuser pour de futures recherches à mener dans ce domaine novateur. Deux séries de questions sont apparues, la première d'ordre théorique, la seconde concernant davantage le champ de la recherche appliquée.

Tout d'abord, quelques précisions conceptuelles paraissent indispensables. Il faut mieux cerner les notions de culture, d'art et de représentation, d'autant plus que tous ces termes sont polysémiques et renvoient à des réalités différentes. Sur cette base, il s'agit de construire un programme de géographie du fait culturel s'appuyant sur les avancées réalisées par d'autres sciences sociales, à commencer par l'anthropologie et la sociologie de la culture. Les lieux de création et de représentation naissent et évoluent

dans un contexte historique et politique particulier. Sur les traces de Bernard Lepetit et de Jean-Luc Piveteau, la confrontation des logiques spatiales, sociales et temporelles demeure un sillon original à creuser. Enfin, la figure de l'artiste ou du créateur, en tant qu'acteur de — et dans — la ville, reste à analyser.

Parallèlement, dans la continuité de travaux déjà entrepris (Gravari-Barbas, 2004 ; Raffin, 2000), une réflexion de géographe est à approfondir sur les « nouveaux territoires de l'art » qui ont fleuri dans les friches ou les interstices de l'urbain. Quelles sont les propriétés spatiales de ces lieux, éphémères ou pérennes, centraux ou périphériques ? Quels sont la place et le rôle des « fabriques artistiques » dans l'agglomération, et ce à toutes les échelles (du quartier à l'échelon supra-régional en passant par l'échelon métropolitain). Les friches culturelles s'avèrent des vecteurs de requalification voire de gentrification urbaine. En outre, alors qu'elles échouent parfois à s'ouvrir au monde et plus encore sur le quartier qu'elles occupent, elles tiennent désormais une place centrale dans les politiques culturelles des villes européennes. Dans une perspective de comparaison internationale (Hurstel, 2006 ; Raffin, 2000), pourquoi ne pas tenter d'ébaucher une typologie des relations complexes qui se nouent entre, d'une part, les « nouveaux territoires de l'art », d'autre part, leur quartier d'implantation et la population locale, et enfin, le pouvoir politique ?

Les chorégraphies de Frédéric Flamand ou de Sasha Waltz ne peuvent qu'interpeller le géographe urbain qui s'intéresse à l'art et à la culture. Deux hypothèses personnelles, en forme d'invitation à entreprendre de nouvelles recherches urbaines, peuvent ainsi être formulées. Tout d'abord, gageons que le chercheur en général et le géographe en particulier aurait tout intérêt à se mettre à l'écoute de la parole des artistes qui travaillent avec le matériau de la ville. Ma propre expérience, acquise notamment à Berlin et aussi à Marseille, m'a montré que le regard souvent visionnaire des artistes peut aider à la compréhension intime de l'organisme urbain. À leur façon, les créateurs sont des éclaireurs sensibles du fait urbain, et le géographe qui se met à leur diapason apprend sur la ville qu'il étudie parfois davantage qu'à travers les ouvrages savants. Que l'on s'entende : il ne s'agit pas, bien sûr, de renoncer aux lectures préalables, aux approches quantitatives ou aux enquêtes de terrain. Simplement, sur le plan méthodologique, une démarche de géographie culturelle et urbaine peut gagner en épaisseur en ajoutant aux méthodes traditionnelles de la géographie urbaine la confrontation des regards avec un tiers — artiste, acteur, écrivain. Cette invitation suppose toutefois un préalable : la formation de l'œil du géographe à l'art.

Par ailleurs, en sens inverse, le géographe, riche de son savoir, de ses expériences et de ses méthodes, peut également nourrir le regard du créateur. Pourquoi ne pas imaginer des collaborations inédites entre géographe urbain et metteur en scène, à la manière du dialogue qui se noue entre certains architectes et certains chorégraphes ? Osons sortir des chemins

disciplinaires et emprunter des voies nouvelles. La géographie y gagnerait en lisibilité et en légitimité sociale.

Université de Provence
UMR CNRS/Telemme
Maison Méditerranéenne des Sciences
de l'Homme
5, rue du Château de l'Horloge
BP 647
13094 Aix-en-Provence cedex 2
boris.gresillon@free.fr

Bibliographie

- Augoyard J.-F. (2000), « L'action artistique dans l'espace urbain », in J. Métral (dir.), *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 17-31.
- Augustin J.-P., Berdoulay V. (dir.) (2000), *Géographies culturelles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- Augustin J.-P., Latouche D. (dir.) (1998), *Lieux culturels et contextes de villes*, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Benhamou F. (1996), *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. Repères.
- Bonnemaison J. (2001), *La géographie culturelle*, Paris, CTHS.
- Bouchain P. (2006), « Une architecture de la transformation », in F. Lextra et F. Kahn (dir.), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Éditions Sujet-Objet, p. 259-262.
- Bourdieu P., Darbel A. (1969), *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu P. (1979), *La distinction*, Paris, Éditions de Minuit.
- Buffet C. (1993), *Berlin*, Paris, Fayard.
- Cattan N., Pumain D., Rozenblat C., Saint-Julien T. (1993), *Le système des villes européennes*, Paris, Economica.
- Claval P. (1995), *Géographie culturelle*, Paris, Nathan.
- Cosgrove D., Daniels S. (1993), « Spectacle and Text : Landscape Metaphors in Cultural Geography », in J. Duncan et D. Ley (dir.), *Place / Culture / Representation*, Londres et New York, Routledge, p. 78-94.
- Di Méo G. (1992) « Les métropoles des pays développés », in A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Economica.
- Girard N., Grésillon B. (2004), « Équipements culturels et métropolisation dans la région marseillaise », in C. Siino, F. Laumière et F. Leriche, *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 217-234.
- Gravari-Barbas M. (2004), « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un « anti-équipement » culturel », in C. Siino, F. Laumière et F. Leriche, *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 277-300.
- Grésillon B. (1998), « Les mutations de la géographie culturelle berlinoise depuis la réunification allemande », *Géographie et cultures*, n° 27, p. 99-114.
- Grésillon B. (2002), *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, coll. Mappemonde.
- Grésillon B., Benit C. (2002), « Des tabacs à l'art contemporain : la réhabilitation de la manufacture de la Belle-de-Mai et ses conséquences sur le quartier », *Industries en Provence*, n° 10, p. 20-24.
- Grésillon B. (2004), « Le Tacheles, histoire d'un « squat » berlinois », *Multitudes*, n° 17, p. 147-155.

- Hall E. (1979), *Au-delà de la culture*, Paris, Le Seuil.
- Heinich N. (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit.
- Hoefle S.W. (1999), « Débats épistémologiques dans la géographie culturelle anglo-américaine. Une appréciation anthropologique et philosophique », *Géographie et cultures*, n° 31, p. 25-47.
- Hoffmann-Axthelm D. (1993), *Die dritte Stadt*, Francfort, Suhrkamp.
- Hurstel J. (2006), *Réenchanter la ville. Voyage dans dix villes culturelles européennes*, Paris, L'Har-mattan, coll. Carnets de ville.
- Lahire B. (2004), *La culture des individus*, Paris, La Découverte.
- Lextrait F. (2000), *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets interdisciplinaires : une nouvelle étape de l'action culturelle*, rapport remis à Michel Duffour, Secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle.
- Lextrait F., Kahn F. (dir.) (2006), *Nouveaux territoires de l'art*, Paris, Éditions Sujet-Objet.
- Lévy J. (1994), « Espace, contrepoints – Des géographies musicales », *Espaces – Les cahiers de l'IRCAM / Recherche et musique*, n° 5, Paris, IRCAM-Centre Georges-Pompidou, p. 145-166.
- Lucchini F. (2002), *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, coll. Villes.
- Palmier J.-M. (1989), *Retour à Berlin*, Paris, Payot, coll. Voyages.
- Piveteau J.-L. (1995), *Temps du territoire. Continuités et ruptures dans la relation de l'homme à l'espace*, Genève, Zoé.
- Racine J.-B. (1993), *La Ville entre Dieu et les hommes*, Genève, Presses bibliques et universitaires.
- Raffestin C. (1988), « Le rôle de la Ville d'Art dans l'avènement d'une économie de la contemplation », in *Città d'Arte, Atti dell'incontro di studio La città d'arte : significato ruolo prospettive in Europa*, Florence, Giubti, p. 97-105.
- Raffin F. (2000), « Du nomadisme urbain aux territoires culturels : la mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », in J. Métral (dir.), *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 51-68.
- Roncayolo M. (1996), *Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Rouleau-Berger L. (1996), « Cultures de friches à Marseille », *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 70, p. 16-25.
- Sassen S. (1991), *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton, Princeton University Press.
- Scott A.-J., Leriche F. (2005), « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial », *L'Espace géographique*, n° 3, p. 207-222.
- Staszak J.-F. et alii (dir.), (2001), *Géographies anglo-saxonnes. Tendances contemporaines*, Paris, Belin, coll. Mappemonde.
- Vanhamme M., Loubon P. (2001), *Arts en friches. Usines désaffectées : fabriques d'imaginaires*, Paris, Alternatives.