



u n e n o u v e l l e é p o q u e d e l ' a c t i o n c u l t u r e l l e

Rapport à Michel Duffour
Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle
Mai 2001

PREMIER VOLUME
Introduction
Monographies et fiches d'expériences

Fabrice Lextrait
avec le concours de Marie Van Hamme
et de Gwenaëlle Groussard
mise en page : rouge - sparrow
marseille

Ce rapport a été commandé par Michel Duffour en octobre 2000. Il a été suivi par Alain Van der Malière (directeur de cabinet) et Marie Pierre Bouchaudy (conseiller technique) et accompagné par la Délégation au développement et à l'action territoriale.

Ce travail n'est que le rapprochement des aventures qui depuis quinze ans réinventent l'action culturelle en France. Il doit tout à l'engagement de ceux, artistes, techniciens, opérateurs, producteurs, fonctionnaires, élus, journalistes, publics qui ont su investir une incroyable énergie dans ce formidable chantier en y consacrant souvent l'essentiel de leur vie. Tous nos remerciements vont à eux, et bien sûr en particulier aux nombreuses personnes qui nous ont consacré un peu de leur temps pour cette étude, lors des visites sur sites, lors de rencontres et lors des groupes d'appui.

A Philippe Foulquié
et aux équipes passées, présentes et à venir de la friche la Belle-de-Mai

République Française

*Ministère de la Culture et de la Communication
Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle*

Le Secrétaire d'Etat

Monsieur Fabrice LEXTRAIT
Clos Sainte Anne
La Rouveirrolle
13360 ROQUEVAIRE

MPB/CC/209998

17 OCT. 2000

Monsieur,

Le paysage artistique et culturel français s'est profondément transformé au cours de ces vingt dernières années dans le cadre d'une responsabilité publique partagée. Au cours de mes nombreux déplacements, j'ai pu constater un foisonnement de projets posant de manière originale et singulière la question des conditions de production et donc de réception de l'acte artistique. Installés dans des lieux réutilisant le patrimoine industriel ou choisissant l'itinérance, ils nourrissent la réflexion sur la place de l'artiste dans la Cité et sur une action culturelle qui cherche également au sein de l'institution à trouver de nouveaux développements.

Face à la multiplication de ces projets inscrits dans des contextes différents de ceux des institutions culturelles identifiées, le ministère de la culture doit s'interroger aujourd'hui sur les conditions et les modes d'intervention spécifiques qui pourraient accompagner ce mouvement profond.

Il pourrait être tentant de prêter aux seuls lieux une vertu d'ouverture et de richesse artistique et culturelle et de les faire entrer dans les catégories existantes ou de créer par exemple un label « friche ». Il apparaît qu'en réalité, c'est la démarche artistique, sociale, économique, politique qui conduit à l'exigence d'une plasticité des lieux de travail.

C'est pourquoi, connaissant votre expérience et vos compétences, j'ai souhaité vous confier une mission d'analyse de ces projets qui questionnent les frontières entre les genres artistiques, les réseaux institutionnels de l'art et de la culture et les politiques publiques dans le domaine de l'action culturelle. Par ailleurs, ce mouvement se situe naturellement dans une dimension nationale et internationale et les nouvelles technologies y jouent un rôle important.

Face à la très grande diversité des approches, l'objectif de cette mission est d'appréhender et de rendre plus explicites les fondements communs de ces initiatives singulières, leurs déterminants artistiques, économiques, éthiques et politiques ainsi que leurs modes d'organisation. Il s'agit en effet de construire une approche raisonnée afin que les services du ministère de la Culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label.

La méthode retenue devra permettre de construire un échange entre opérateurs, artistes et institutions afin d'offrir une base documentaire pouvant servir à terme à imaginer des processus d'évaluation.

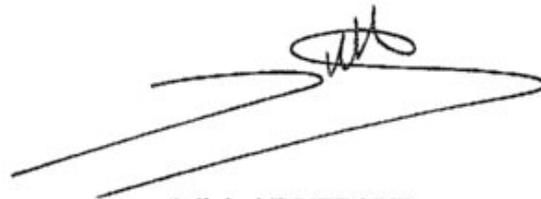
J'attacherai beaucoup de prix à ce que vos premières conclusions, remises courant décembre 2000, permettent aux directions d'administration centrale, sous ma responsabilité, d'entamer l'élaboration d'un programme de soutien et d'accompagnement, étant entendu que votre rapport final devra me parvenir le 15 mars 2001.

Pour l'accomplissement de votre mission, vous prendrez appui sur :

- un groupe de travail constitué de personnalités représentatives ayant une expérience avérée dans ce secteur (artistes, opérateurs culturels, chercheurs, DRAC, collectivités territoriales). L'association *AUTREPART* dont l'objet principal est l'échange et la réflexion sur des thèmes proches de ceux de votre mission sera pleinement associée et fera partie du groupe de travail
- la Délégation au développement et à l'action territoriale chargée du suivi et de la coordination de cette réflexion au sein de l'administration du ministère de la Culture.

Un cahier des charges précisera le dispositif et les axes de travail retenus ainsi que la liste des monographies et entretiens que vous réaliserez.

Je vous remercie d'avoir accepté de vous engager dans cette réflexion et vous prie de croire, Monsieur, à l'assurance de ma meilleure considération.



Michel DUFFOUR

Préambule
Méthodologie
Comment nommer ?

MONOGRAPHIES ET FICHES D'EXPÉRIENCES

Principes de travail
Plan détaillé de l'implantation géographique
Monographies et fiches d'expériences

Les monographies :

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

Les fiches :

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

Introduction

■ MÉTHODOLOGIE

L'étude réalisée, à la demande du secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, sur "ces projets qui posent de manière originale et singulière les conditions de production et donc de réception de l'acte artistique", a été menée du mois d'octobre 2000 au mois d'avril 2001. Le champ que nous tenterons d'aborder dans cette étude n'est pas, par nature, délimité à un secteur, à un territoire, à une discipline, à un genre et nous avons souhaité privilégier une démarche pragmatique qui combinait plusieurs approches.

Mettre en place un dispositif de collectes d'informations.

Tout d'abord, il nous a semblé indispensable de mettre en place un dispositif de collecte d'informations qui permettrait d'esquisser, sur la base d'un travail empirique, une cartographie du réel. Cette approche descriptive doit permettre d'éclairer un territoire particulier et de tenter de comprendre des processus complexes que l'on ne connaît souvent que superficiellement.

Quinze monographies seize fiches d'expériences.

En enquêtant dans 11 régions différentes, nous avons pu rencontrer plus de 150 personnes impliquées à différents titres dans ces expériences, qu'elles soient opérateurs, artistes, personnels administratifs et dans une moindre mesure élus. Les quinze monographies et les seize fiches d'expériences présentées dans ce rapport (volume 1) sont les productions éditoriales de ce "tour de France".

Un groupe d'appui constitué de 15 personnes issues d'horizons très divers.

Ensuite, nous avons considéré que les problématiques soulevées par ces expériences nécessitaient une approche contradictoire, qui plus est collective. C'est pour cela que nous avons mis en place un groupe d'appui constitué de 15 personnes issues d'horizons très divers. Le contenu des échanges de ce groupe qui s'est réuni à trois reprises a fait l'objet d'une transcription intégrale (volume 3).

Une approche inter-directionnelle et inter-ministérielle.

Enfin, pour appréhender les contours d'une possible politique publique dans ce champ, nous avons rencontré au sein du ministère de la Culture, mais également au sein de nombreux autres ministères, les techniciens en charge de ces dossiers. Ce travail inter-directionnel et inter-ministériel nous a permis d'interroger les positionnements actuels et les potentialités d'investissements complémentaires de chacun.

Appréhender les fondements communs et les déterminants artistiques, économiques, sociaux, urbains et politiques de ces expériences.

L'objet de ce travail est de pouvoir appréhender les fondements communs et les déterminants artistiques, économiques, sociaux, urbains et politiques de ces expériences afin de définir "une approche qui permette que le ministère de la Culture les repère, les écoute, les accompagne, sans les institutionnaliser, ni les enfermer dans une catégorie ou un label". Les précautions nécessaires à l'investigation d'un tel sujet sont nombreuses, car la première difficulté est celle de la définition "conceptuelle" du champ d'investigation. Les expériences dont il sera question ne sont pourtant pas mystérieuses; elles s'offrent au contraire très naturellement, à l'observation, au commentaire, à la critique. Elles sont toutes porteuses d'une réalité qui fait sens et qui peut, contrairement à bien d'autres phénomènes

Accompagner sans institutionnaliser, ni enfermer dans une catégorie ou un label.

**Elles sont toutes porteuses
d'une réalité qui fait sens.**

culturels, être analysée concrètement. En fait l'"illisibilité" de ces expériences, souvent évoquée par les interlocuteurs institutionnels, est sans doute à l'origine de la difficulté que l'on a, aujourd'hui encore, à les situer dans un pays culturel identifié, dont les paysagistes sont pour une part les intervenants de l'économie industrielle, et pour une autre part les personnels des ministères ou des collectivités locales. Écartés des schémas culturels institutionnels publics et privés, ces projets n'ont pas su non plus se structurer collectivement pour faire entendre leur voix et témoigner de leur intérêt, de leur nécessité. C'est donc d'une situation paradoxale qu'il nous faut partir pour relier la situation actuelle à un faisceau d'indices historiques indispensables à la compréhension du mouvement.

■ COMMENT NOMMER ?

**La dénomination des projets
reste en débat.**

La dénomination des projets que nous allons évoquer ici reste en débat. La pluralité des situations, la volonté déterminée de ne pas les enfermer dans un label explicite, bien entendu, l'impossibilité politique de résumer avec un mot-valise ou un groupe nominal qualifié une expérimentation en train de se faire. Même l'usage d'un nom de code nous est interdit, car il en faudrait plusieurs. Il serait, de la même façon, vain de refuser les noms qui ont commencé à être utilisés dans ce champ, car ils correspondent à un usage de ces lieux, à un vécu, à des projections fantasmatiques et politiques. Deux grands types de déterminants doivent être appréhendés afin de mieux discerner les enjeux qui courent autour de ces nominations. Le premier type de déterminants concerne le nom commun, le deuxième type concerne le qualificatif.

Lorsque nous parlons du champ étudié, nous parlons de lieux, d'espaces, de projets, de friches, d'actions, d'expériences, de laboratoires, d'aventures, de fabriques, de démarches, d'expérimentations... qui sont, lorsqu'un adjectif les accompagne, intermédiaires, interstitiels, possibles, improbables, alternatifs, ouverts... Nous éviterons peut-être un troisième déterminant qui pourrait être transculturel, pluridisciplinaire... En fait c'est l'ensemble du vocabulaire employé qui dessine le paysage dans lequel nous allons évoluer, car il traduit la pluralité des démarches que nous aborderons.

Chacun des responsables rencontré a travaillé avec attention à l'appellation de ses projets et de son lieu. La langue employée par chacun est riche. Elle cherche à qualifier des réalités pour donner aux expériences l'écho intellectuel et médiatique indispensable à leur transformation. Dans le débat autour des noms trois indices permettent déjà de caractériser la nature du phénomène que nous avons étudié.

Le premier indice concerne le rapport physique à l'**espace choisi**. Ce rapport n'est pas forcément durable (par exemple Usines Ephémères), mais il induit une part de l'identité de ces expériences (maison, fabriques, friches), d'autant plus fortement que la nature du territoire physique est en rapport avec la nature du territoire humain, artistique ou politique du projet. La localisation se traduit très souvent dans le nom du projet, souvent comme un signe historique (ancienne affectation de l'espace, La Laiterie, La Caserne, Les Subsistances), parfois comme une indication d'implantation (un quartier, Alternation, la Belle-de-Mai), parfois comme une appropriation plus abstraite du lieu (L'Antre-Peaux).

Le deuxième indice à appréhender concerne l'approche du **type d'actions** qui peut être menée par ces opérateurs. Par la mobilisation des termes de laboratoire, d'expériences, d'expérimentation, d'innovation, ces espaces manifestent la

réinscription d'une problématique de production, de travail, au cœur des projets culturels, signifiant également la valeur prototypale de leur démarche. L'usage du terme de fabrique est ainsi à approcher dans sa double valeur de référence aux fonctions passées du site, mais aussi à la qualification de la nature des propositions émanant de ces démarches qui placent le travail artistique au centre du projet.

Le troisième indice touche aux **contenus mêmes de ces projets**, à leur mixité, à leur pluralité interne. La présence des mots art, théâtre, musique, pluridisciplinaire, social... renseigne souvent sur les intentions de l'espace et ses fondements.

Pour terminer cette rapide introduction sémantique, il faut signaler que presque tout le temps, la pluralité des démarches dont nous reparlerons très longuement dans le présent rapport est également à apprécier au niveau de chaque projet, qui fédère différentes dynamiques. Souvent le premier signe d'"illisibilité" détecté par les contacts institutionnels réside dans la multiplication des noms de code désignant tout ou parti du dispositif. Il y a ainsi fréquemment différentes nominations pour le lieu et le projet, le projet et la structure de gestion, la structure de gestion et les structures de production...

Un quatrième indice nomme parfois **le mode d'organisation de l'expérience**. Ce renseignement complémentaire permet aux porteurs de projet d'être mieux identifiés dans un paysage particulièrement riche (collectif, système).

"Je veux dire que les espaces intermédiaires où se déroulent mes livres sont très étroits. Mais je ne vis que de ces espaces intermédiaires, où l'histoire est comme lorsque deux porte-avions se rapprochent et ne laissent entre eux qu'une mince fente... C'est de ces fentes, de ces regards passant par les interstices que je vis et que j'écris ; tout ce que j'ai fait vit de ces espaces intermédiaires qui se rétrécissent, et c'est aussi défini par l'histoire. Je regarde donc par où puis-je encore m'échapper, mais tout en m'échappant, ce qui est aussi très important, où puis-je susciter un mouvement producteur d'une permanence ou d'un projet." Peter Handke¹

¹ - Peter Handke et Herbert Gampfer - Les espaces intermédiaires - Flammarion

**Monographies
et fiches d'expériences**

Principes de travail

Pour déterminer les projets auprès desquels nous allions plus particulièrement recueillir le contenu de notre étude, nous avons croisé plusieurs indications et tenté de mêler des représentations différentes qui garantiraient la diversité de l'échantillon. Nous avons donc, suite à une demande faite aux Directions régionales des affaires culturelles au mois de juillet 2000, proposé une liste de projets qui nous semblaient poser et traiter les questions essentielles du développement de ces expériences. Nous avons été particulièrement attentifs à :

- la présence de la plupart des disciplines (théâtres, cirques, arts de la rue, arts plastiques, audiovisuels, musiques, écritures, danses.)
- la répartition territoriale dans les différentes régions et la prise en compte de l'existence de pratiques urbaines et rurales
- la taille des expériences, qui est très variée
- la mise en évidence des différentes fonctions.

Très rapidement il nous a semblé évident que les quinze monographies prévues ne pouvaient pas embrasser le champ et que nous devions élargir notre approche afin de percevoir une séquence suffisante du paysage. C'est pour cela que nous l'avons complétée par dix-sept fiches dont le contenu est plus succinct. L'essentiel du travail de rencontre s'est déroulé au mois de novembre 2000, dans onze régions différentes².

Pour mener à bien notre travail de terrain, nous avons fait en sorte de croiser pour les monographies différents points de vue, celui des responsables des projets, celui d'artistes et celui de fonctionnaires. Pour cette première approche, nous avons choisi de ne pas solliciter directement le point de vue des politiques élus, mais nous nous sommes attachés à situer le rapport entretenu par chacun avec la représentation populaire en collectant directement des informations à ce sujet auprès de nos interlocuteurs ou en mettant à profit une recherche documentaire. Nous avons ainsi pu rencontrer entre 3 et 10 personnes par expérience. En plus de ces entretiens, nous avons collecté une importante base documentaire et demandé à chaque structure de nous fournir une notice qui présente sur un certain nombre de points la nature de leur activité. Ce questionnaire a été rempli par les structures, elles-mêmes. Enfin, lorsque l'exercice était possible, nous présentons un budget consolidé de l'expérience monographiée, et les budgets des structures³ qui la composent.

Pour les fiches d'expériences, nous nous sommes limités à la rencontre du porteur du projet qui pouvait être accompagné de quelques autres parties prenantes de l'aventure. Ces rencontres se traduisent par une note d'une à deux pages, par expérience, positionnant la dynamique de chaque travail.

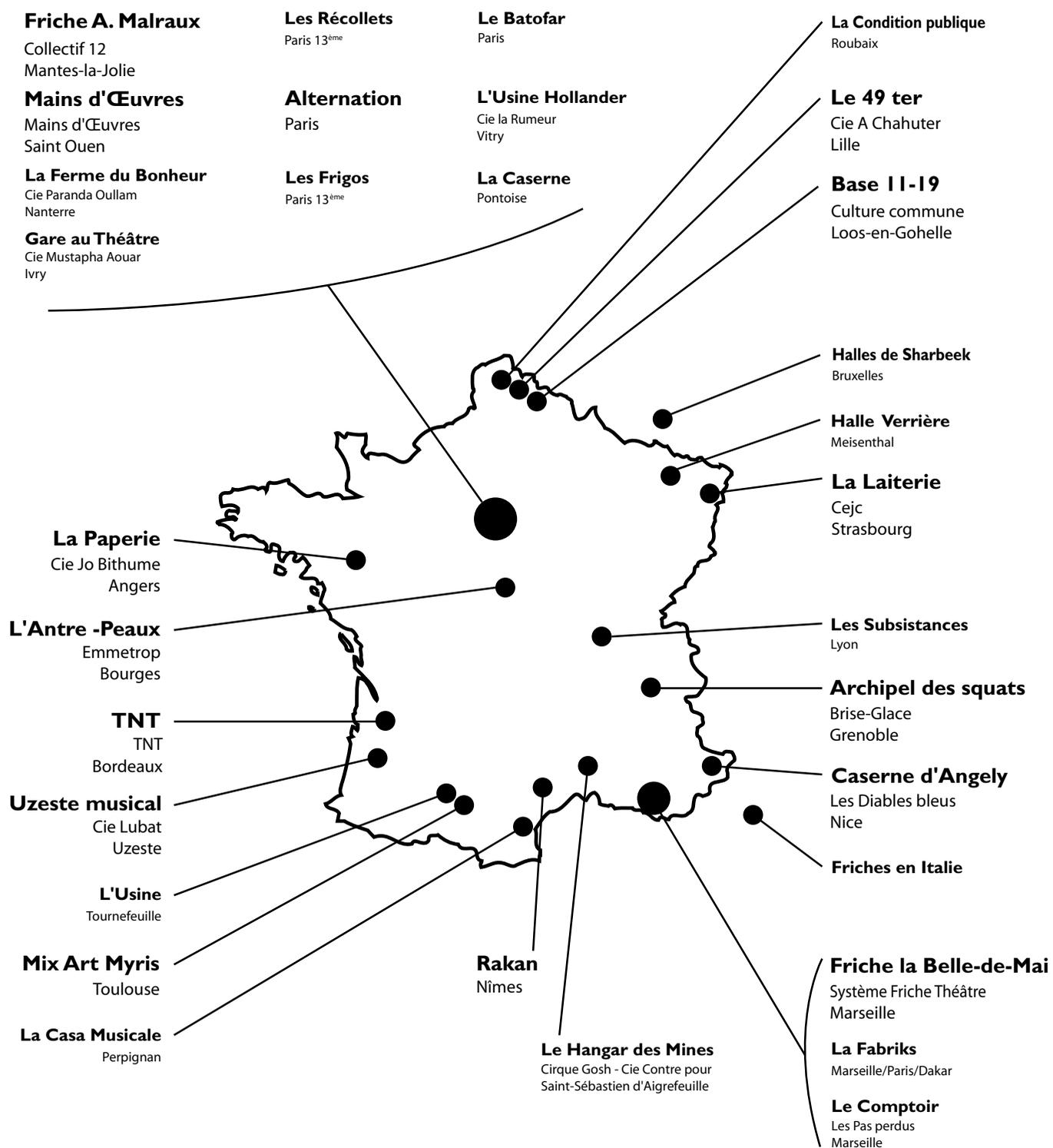
Les monographies sont présentées en première partie suivent ensuite les fiches d'expériences. Fiches et monographies sont classées dans chaque partie par ordre alphabétique.

1 - Le terme de monographie employé depuis le début de cette étude n'est pas le mieux approprié. Il posait une ambition que nous avons tenté de tenir avec le soutien de chaque équipe dans les lieux qui ont investi beaucoup de temps pour nous accueillir et nous fournir les documents demandés. Si nous avons tenté, l'"étude détaillée" nous n'avons pas, loin de là et heureusement, "épuisé ce point précis". Nous n'avons donc au sens littéral produit aucune monographie, mais espérons simplement contribuer à l'écriture des monographies de ces espaces qui ne peuvent être produites que dans une polyphonie.

2 - Le choix de ces onze régions est certes dû à la concentration d'expériences sur leur territoire, mais il ne signifie en aucun cas que les autres régions soient dépourvues d'espaces dans lesquels de nouvelles pratiques sont à l'œuvre. Par ailleurs, nous n'avons pas pu, pour des raisons de temps, élargir notre étude à des structures étrangères. Cette dimension comparative manque à notre échantillon et il est à espérer que des prolongements à venir puissent traiter cette question.

3 - Nous nous limitons généralement aux structures les plus importantes quantitativement au sein du site, dans l'objectif de pouvoir identifier des masses financières significatives, comme le coût des charges de personnel, l'organisation des produits, le chiffre d'affaires consolidé... Les informations financières sont à prendre avec précaution : l'étude ne portant pas spécifiquement sur ces questions, le dispositif de collecte ne garantit pas une fiabilité suffisante à l'analyse structure par structure.

Plan détaillé de l'implantation géographique



**GRENOBLE
RHONE-ALPES**



Archipel de Squats

Brise Glace
Mandrak
Tapavu
Passage
Mtk
Cinex

Personnes rencontrées :

Xavier Querel, association le 102
Isabelle Doudaine, association le 102
Richard Bokhboza, association le 102
Sam, Mattia, Mauricette, artistes, le Brise-Glace
Manu, Théâtre Moskaï, le Brise-Glace
Pitch, Richard, Guillaume, artistes, le Brise-Glace
Corinne, Ici-Même, le Brise-Glace
Gilles Byule Bodin, artiste, le Passage
Denis Vedelage, artiste, le Passage
Vincent Sorrel, artiste, Cinex
Gaëlle Rouard, artiste, MTK
Etienne Caire, artiste, MTK
Elga Sobeta, directrice des Affaires culturelles, ville de Grenoble

Grenoble est un archipel de friches industrielles. Du "102", historique, au "Brise-Glace", en passant par la "Barak", il y a depuis vingt ans dans cette ville l'expression d'une urgence et la transmission de cette urgence d'une génération à une autre, d'un lieu à l'autre.

“Quelles alternatives les pouvoirs publics proposent-ils à des jeunes qui tentent de résoudre leur situation de précarité en se donnant les moyens de mettre en œuvre leurs projets culturels ?”

Si tour à tour ils sont devenus squatters, c'est qu'il fallait "arrêter d'attendre", pouvoir trouver un toit qui permette de travailler même si les conditions de cet exercice étaient précaires, éphémères, incertaines. Les filiations se construisent ainsi depuis la rue d'Alembert¹ en passant par la mandature Dubedout² et en remontant jusqu'à l'esprit genevois presque voisin.

Dans cette "ville expérimentale" les squats font partie du paysage politique, économique et culturel, et Alain Carignon³ qui a voulu expulser, passer à l'acte, n'a fait que consolider le mouvement et son assise dans une partie de la communauté grenobloise. Finalement pour la paix sociale, il y a petit à petit une appropriation de la culture du squat, dans la deuxième ville française au hit-parade du Pacs. Mais cette appropriation culturelle ne signifie pas intégration dans une politique culturelle. Grenoble reste "une ville pleine de lieux de diffusion" qui résiste encore aux revendications de ses squatters. Lorsqu'on leur demande "c'est quoi votre projet ?" les occupants du Brise-Glace répondent : "Venez visiter, c'est pas du faux théorique, c'est du concret, ce que l'on a fait a valeur de projet."

Le projet et l'activité du Brise-Glace

L'objectif du Brise-Glace est de maintenir un lieu de vie et de travail, de rencontres et d'échanges, où matériaux et savoir-faire fabriquent de l'ensemble, une de ces friches qui transforment en liberté la nécessité d'articuler espace et création. "Lieu de création d'activités et de production de

nouvelles compétences urbaines⁵", l'identité du Brise-Glace s'est forgée peu à peu en réseau avec les autres squats grenoblois. Le Brise-Glace est aujourd'hui un gigantesque atelier de fabrication, mais aussi un lieu de vie. "Le fait de vivre ensemble est une expérience humaine et artistique essentielle. Habiter ensemble, c'est se connaître, faire circuler des idées,

"Nous nous sommes mis dans les failles, là où personne n'avait prévu d'avenir. On a travaillé à partir de nos nécessités premières, de notre rapport au social, de notre vécu. Nous sommes dans une époque et un système dans lequel les phases de recherche ne peuvent être financées. Il fallait bien que nous trouvions une manière d'exister".

découvrir les pratiques des uns et des autres, construire des projets⁶." Même si autour du Brise-Glace, Tapavu et Mandrak offrent des possibilités de diffusion, l'ensemble du réseau grenoblois est utilisé par les artistes résidents. Leur notoriété individuelle les amène également à être accueillis dans divers centres culturels à travers l'Europe. Cette ouverture locale et internationale contribue au

"Ce qui va devenir le signe distinctif de la politique culturelle de la ville sera le squat."

mouvement sur le site, mouvement qui a permis en cinq ans d'accueillir près de 200 artistes dans toutes les disciplines. Essentiellement dédié à la production artistique, le Brise-Glace s'est ouvert avec les associations, Tapavu et Mandrak, à la représentation publique. Plusieurs milliers de personnes ont ainsi visité des expositions ou assisté à des spectacles. Par ailleurs les résidents du Brise-Glace ont toujours été soucieux

de l'ouverture au public de proximité, conscients des préjugés générés par les occupations illégales. Les propositions de portes ouvertes ont ainsi permis de rendre le lieu moins étranger et de faire découvrir les artistes en travail.

Le choix artistique

Dans les squats, le non-choix esthétique est proclamé comme règle de base et c'est un système de cooptation qui fonctionne avec des gens engagés capables de contribuer à l'existence et au maintien du lieu. "Il y a un paradoxe chez nous, on est un groupe qui n'est pas un groupe. Il y a des avis très divergents sur bon nombre de sujets, sur tous les sujets. En fait nous serions plutôt un collectif de collectifs, ou ce qui compte c'est de bien identifier les solidarités et les responsabilités. Le non-droit dans lequel on est pose même en interne bien des questions. Les amendes par exemple qui nous ont été infligées, elles sont nominatives?"

Budget - Organisation

"Au Brise-Glace personne ne s'est jamais positionné comme directeur, et on a toujours écarté l'idée de professionnalisation, pas par idéologie, par pragmatisme. Alors c'est sûr, ça les énerve de nous voir débarquer à 4,5,6... Ils disent qu'il y a autant d'avis que d'individus, mais en fait ils sont pires que nous⁸." Le Brise-Glace est géré par

Le lieu

La friche Bouchayer Viallet, propriété d'Alstom, s'étend sur six hectares au bord du Drac (le fleuve), à côté du CNAC le Magasin (le centre d'art contemporain), pas très loin du centre de la Ville. Le site a été abandonné en 92 et plusieurs bâtiments ont été pillés. Le site, très étendu, est aujourd'hui destiné à être reconverti en pôle de développement scientifique. Sur les deux grandes halles de plusieurs milliers de m² inoccupées actuellement l'une devrait être conservée, l'autre détruite. La partie utilisée par les squatters est divisée en plusieurs bâtiments et affectations. La Barak est une maison qui est tenue par un collectif et dont la vocation sociale est affirmée, en matière de lutte contre l'exclusion. Le Brise Glace représente une surface de plancher d'un peu moins de 1000 m² (380 m² au sol), utilisés comme hébergement et comme ateliers d'artistes (18) toutes disciplines confondues (son, spectacle vivant, photographie, sérigraphie, arts visuels). Dix personnes vivent en permanence sur le site. Joutant ce bâtiment qui pourrait dans sa vocation culturelle être intégré au projet définitif, une grande halle aux multiples potentialités scénographiques a déjà été utilisée occasionnellement par les résidents, comme par des institutions. Elle pourrait avec un petit entrepôt dédié à la musique, "le Tapavu", et un autre dédié aux expos, "Mandrak", faire partie d'un programme global d'aménagement culturel.

1- Adresse du 102.

2-3- Anciens maires de Grenoble.

4- François Deck.

5- Moricette dans *Cassandra*, décembre 1999.

6-7-8- Collectif du Brise-Glace - Entretien, octobre 2000.

9- Collectif du Brise-Glace - Entretien - octobre 2000.

une association loi 1901. Le groupe de base est de dix personnes qui résident sur le site. Tout est décidé collectivement lors d'une réunion mensuelle, au cours de laquelle sont traitées toutes les questions liées à l'organisation et à la défense du projet.

Les résidents payent 100 à 200 F par mois et par pièce occupée à l'association.

Au cours des cinq dernières années, les occupants du Brise-Glace ont dû faire face à une bataille juridique permanente, menée par le propriétaire, qui a obtenu de sévères condamnations des squatters. Malgré le soutien de la municipalité, les indemnités (plusieurs centaines de milliers de francs) auxquelles certains ont été condamnés courent toujours.

Développement

Aujourd'hui le Brise-Glace ne sait pas très bien s'il restera squat. L'appropriation de la culture du squat par les institutions permet de réduire la précarité sur le site, mais le fossé culturel reste important, même s'il figure dans le XII^e contrat de plan, ou dans la convention entre la Ville et l'Afaa. "Lorsque la municipalité a voulu nous aider, on lui a dit de ne pas sortir le chéquier et de nous épauler pour défendre le lieu vis-à-vis du propriétaire, et petit à petit nous allons vers une maîtrise foncière publique et vers un projet de réaménagement. A partir de là, la question est de savoir si l'on veut, qui veut, pour quoi faire une petite friche dans la grande friche requalifiée. Mais là ce n'est pas que les politiques culturelles qui sont à changer, il y a aussi toutes les approches techniques". La friche Bouchayer Viallet doit être transformée en un pôle de développement scientifique. Le devenir de l'activité culturelle reste incertain, la municipalité étudiant actuellement la mise à disposition pour des activités culturelles (dont celles des occupants du Brise-Glace) d'anciens bâtiments militaires.

Elga Sobeta, directrice des Affaires culturelles

Travailler avec les squats grenoblois n'est pas toujours facile, lorsque l'on a en charge la direction de la politique culturelle de la ville car chaque sujet est un cas particulier que l'on doit aborder avec des marges de manœuvre financières très réduites. "Ces projets prennent la ville, l'espace public comme un champ d'expérimentation artistique et culturel. Ils révolutionnent le rapport aux valeurs esthétiques, les rapports aux publics et l'appréhension de la plupart des outils. Ils bousculent les frontières et nous avons beaucoup de difficultés à les prendre en compte car nous avons un système d'évaluation qui ne correspond pas à cette réalité. Nous sommes obligés de jouer aux marges en cherchant les effets d'entraînement avec l'Afaa par exemple, car il est difficile de mener simultanément le soutien aux émergences et la rénovation de la Maison de la culture. De plus on se heurte à l'hétérogénéité de ce milieu. Il faut traiter le problème du foncier dans un cas, la rénovation d'un bâtiment dans l'autre, ou encore trouver un accompagnement adapté à un projet de production artistique. Nous cherchons notamment dans notre politique à faciliter la possibilité du travail artistique et nous avons en projet, dans une ville où la pression immobilière est très forte, de transformer une friche militaire en lieu de travail, une pépinière artistique et culturelle ouverte sur la ville. La difficulté pour un projet de cette nature est de savoir comment il peut se générer."

"L'exigence artistique naît d'un manque, mais d'un manque cultivé."

"Il faut le potentiel artistique pour que la dimension sociale existe"

MTK, Passage et Cinex sont les associations résidentes d'une jeune friche concédée par la Ville de Grenoble au développement culturel, le Peldis. A la limite communale, près d'une entrée d'autoroute, sur un site promis à la démolition, la municipalité a accepté de regrouper ces trois associations œuvrant dans le domaine de l'image. Les activités, qui se développent ici aujourd'hui, étaient auparavant abritées par l'un des squats historiques de la ville "le Polder". "Le Polder a été un endroit très vivant dans lequel il y avait un grand nombre d'ateliers. Nous avons transformé l'Usine en un jardin et nous avons pu travailler avec la société d'économie mixte au moment de sa reconversion par Christian de Portzamparc. Nous avons notamment réalisé avec une équipe pluridisciplinaire un jardin éphémère dans lequel nous avons réuni 100 espèces non hybrides sur 3000 m² de dalles".

Le nouveau lieu de **MTK** (700 m²) est divisé en deux niveaux dans lesquels se répartissent toutes les activités. Les espaces sont occupés par de vieux projecteurs de cinéma, par les laboratoires de développement, par les studios de mixage et de montage, par quelques bureaux... Dans ce lieu de travail, il n'y a pas "un projet commun", mais des artistes, techniciens, producteurs qui par leurs filiations communes nourrissent des liens parfois plus forts que ceux décrétés par l'intérêt commun déclaré.

MTK s'occupe de cinéma expérimental depuis 1993, tant pour sa production que pour sa diffusion. De l'accueil en résidences d'artistes souhaitant travailler avec cette matière qu'est la pellicule, à l'organisation de soirées et de festivals ayant pour but de montrer ces images, MTK est aujourd'hui l'un des rares repères européens de ce mouvement. En deux ans, 50 personnes sont venues utiliser les outils mutualisés et un réseau¹⁰ est né de façon à ce qu'un peu partout, l'on puisse faire vivre "ces images sauvages". Les cinéastes qu'ils accueillent en résidence bénéficient désormais d'un don de pellicule, de la gratuité du petit matériel de développement, d'un hébergement au Brise-Glace et de nourriture. "Nous, c'est ce que l'on recherchait le plus, ce que l'on aurait aimé trouver lorsque l'on a commencé"¹¹. Souvent les travaux qu'ils permettent sont liés à d'autres actions musicales ou plastiques. Laurent Folon, le groupe Zur, les Barbarins, le groupe O, Erick M... sont passés par là, quelques jours ou quelques semaines, afin de réaliser ce qu'ils ne pouvaient faire nulle part ailleurs dans ces conditions. "Nous faisons cela par amour de cette discipline, être payé serait un peu une trahison. Ici le lieu et les fluides sont gratuits, ça nous évite de courir après les financements pour faire fonctionner la structure"¹². Quand on a eu le développement du nombre d'utilisateurs du labo (jusqu'à 100 personnes), on aurait pu se professionnaliser mais nous, ce que l'on souhaite, ce n'est pas d'ouvrir boutique, c'est de multiplier les rencontres, d'échanger avec des interlocuteurs motivés. C'est la même chose pour le festival que nous organisons. Le faire "normalement" coûterait 600 à 700KF par an. Les réalisateurs qui se déplacent, les 30 personnes qui travaillent pendant quinze jours et nous deux pendant six mois, ça revient finalement à 80KF, 50 de subventions, 20 d'entrée, 10 de bar. Si on avait plus d'argent, la première chose que l'on ferait serait d'offrir la gratuité."

Cinex et le Passage sont situés quant à eux, au premier étage juste à côté des studios qui accueillent les artistes au travail, pour un montage, un mixage, ou du web-mastering. "Ce que l'on souhaite ici, c'est d'être dans une expérimentation constante, un travail progressif autour des outils que nous réunissons ou que nous mobilisons, et autour des projets qui nous sollicitent ou qu'on organise. "Avec Cinex, nous tentons de mettre l'écriture cinématographique dans la relation la plus appropriée à l'outil. Nous cherchons à transformer le rapport au temps de travail, dans le montage par exemple, où les normes professionnelles s'imposent à tous pour des raisons essentiellement économiques. Lorsqu'une collectivité souhaite mener un projet de production, dans le cadre de la politique de la ville, nous essayons également d'être le plus à propos et de défendre les artistes qui acceptent ces travaux en gardant toute leur exigence"¹³.

"Pour nous, au Passage, le rapport aux commanditaires est essentiel. Nous voulons garder toute notre autonomie et en même temps nous désirons intervenir plus souvent dans la ville, dans la région. Je préfère bosser sur des commandes que de vivre d'assistantat et de subventions"¹⁴.

10- Laborminable à Paris, Zebra à Genève, Mir à Nantes, Studio à Rotterdam...

11- MTK - Entretien - octobre 2000.

12- Le budget global de l'association est de 180 KF

13- Cinex - Entretien - octobre 2000.

14- Le Passage - Entretien - octobre 2000.

15- Jean-Jacques Gleizal, *L'Art et le Politique*, collection la politique éclatée, Puf, Paris, 1994.

16- Le lieu a été souvent menacé d'expulsion. Depuis peu une convention d'occupation lie la Ville à l'association. Des travaux de mise en sécurité ont été réalisés à hauteur de 300 KF, travaux pour lesquels l'association a exigé une collaboration étroite afin que le coût de ceux-ci soit minimisé.

17- Le budget de l'association est de 100 000 F, 1/3 provenant du bar, 2/3 des entrées.

“Le rapport de l’art à la marge est la source d’un des rapports essentiels de l’art à la vie de la cité. L’art peut, de ce point de vue, mener vers une marge source de changement (...) Après la régionalisation de la politique artistique, il faut aujourd’hui définir une politique urbaine s’appuyant sur des institutions autonomes qui, rendant l’art possible, en feront un des lieux de recomposition de la citoyenneté¹⁵.”

Le 102 (rue d’Alembert)

Le 102 (rue d’Alembert) à Grenoble est un espace indépendant, autogéré sans subvention, qui bénéficie (depuis peu) de locaux conventionnés avec la Ville¹⁶. Dans cette petite rue grenobloise, on a tout d’abord du mal à imaginer que l’archipel des friches se soit constitué à partir de ce petit noyau composé d’un jardinet, d’une maisonnette, d’une “salle de concert” de 100 m² et de quelques locaux en étage pouvant accueillir expos, ateliers ou réunions. Depuis 1983, le lieu a traversé tous les conflits, surmonté tous les obstacles avec une douzaine de bénévoles impliqués dans la musique, le cinéma et les expositions qui se sont succédé de promotion universitaire en promotion sociale. Ils ont ainsi essaimé dans la ville créant naturellement un réseau de coopération et de solidarité à partir d’une urgence “diffuser les œuvres que l’on aime” et “d’une manière de faire les choses dans un certain rapport politique”. “Ce que nous faisons ici, c’est dégager des espaces de liberté hors des espaces commerciaux, à notre échelle¹⁷. Les entrées payent les artistes, la buvette les faux frais, et c’est ainsi en mesurant nos forces que nous tenons et réussissons à convaincre un peu de public. Nous sommes obligés dans notre économie de réaliser des entrées payantes sur des propositions musicales qui ne sont pas “très soutenues” par les médias. Nous ne pouvons jamais nous contenter, contrairement à certains lieux subventionnés, de cinq ou six entrées payantes. On aime faire un endroit où les artistes aiment venir, où ils savent pourquoi ils sont là. Moi en tant qu’artiste, je me retrouve dans des lieux labellisés et je ne sais pas pourquoi je suis là.”

Références documentaires

Documents de communication
Revue de presse le Brise-Glace
septembre 1999

Catalogue Drac

Programme
Présentation du Brise-Glace

Projets du 102

coordonnées :

Le Brise-Glace

24, rue Ampère 38000 Grenoble
T : 04 76 84 58 94
F : 04 38 12 03 79

MTK

8 av. du Général-Leclerc 38950 Saint-Martin-Le-Vinoux
T : 04 76 17 11 98
mtk@club-internet.fr

Le Passage

24, rue Ampère 38000 Grenoble
T : 04 76 47 48 19

Cinex

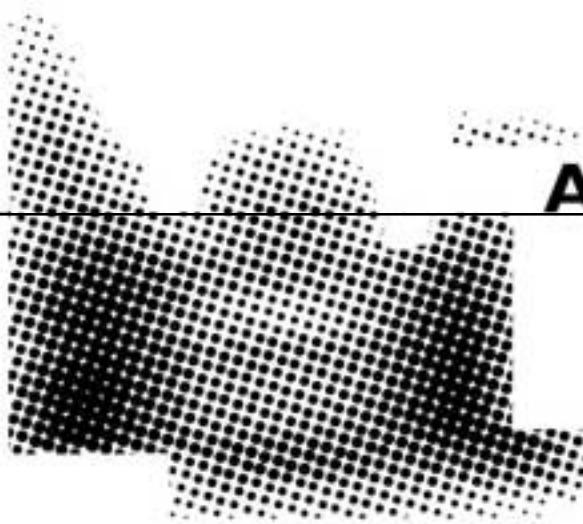
8 av. du Général-Leclerc 38950 Saint-Martin-Le-Vinoux
T : 04 76 43 84 73
cinex@club-internet.fr

Le 102

102, rue d’Alembert 38000 Grenoble
T/F : 04 76 70 12 00
le102@caramail.com

PARIS
ILE DE FRANCE

Alternation



Artistes rencontrés :

Frédéric Atlan
Yann (Mirage), Chuck
Titou (Michel Bonaldo)
Olivier, Pascal Olmer
Karine, Tamara Bothkine
Mokrani, Pierre Manguin
Manu Lebrun

Eduardo Alberggia était une figure du mouvement des squatters parisiens qui s'illustrent depuis quelques années dans une capitale qui n'accorde en son sein que très peu de place au travail des artistes. Compagnon de la Grange-aux Belles, squat historique du 10^e arrondissement, il décide, au début de l'année

2000, de partir à la recherche d'un nouveau lieu afin d'inventer une résidence qui permette

aux artistes“ de devenir acteurs de leur propre vie, pour mieux la vivre, sans la subir”. En mars 2000, le bâtiment de la rue Pierre-Bourdan dans le 12^e arrondissement est investi par les premiers artistes vite rejoints par les squatters expulsés de Matignon. Le groupe se baptise 21-19. Le bâtiment de la rue

“Un squat c’est une performance artistique.”
“Un squat, c’est une exhibition vide et vindicative.”

Le squat de la Grange-aux-Belles

“Le squat artistique de la Grange aux-Belles, ouvert en août 1995, est né pour répondre à un besoin d’échanges d’expériences et de partages. Son fonctionnement était basé sur le mélange d’art, de vie quotidienne et d’activités culturelles ouvertes au plus grand nombre. La Grange-aux-Belles était un espace d’accueil pour les artistes de passage, pour ceux qui désiraient y résider, le temps de réaliser un projet artistique. La philosophie du lieu et de ses artistes était basée sur l’esprit de créations individuelles et collectives où les différences sont une richesse, laissant de côté les solitudes de chacun!”

Pierre-Bourdan devient Alternation.

Le groupe 21-19 se donne alors comme objectif de légaliser l’occupation de l’immeuble, afin de développer un projet sur le long terme, comme une véritable entreprise culturelle qui “ne veut plus se sentir en sursis permanent avec l’épée de l’expulsion sur sa tête tous les six mois?”

Le squat de Matignon

“Le groupe Matignon, issu du mouvement culturel et artistique alternatif parisien, manifeste, par le biais des friches urbaines qu’il occupe illégalement, les nouvelles tendances et les nouveaux besoins de l’art contemporain. Devant faire face aux expulsions successives, malgré leur statut de hors-la-loi et leur manque de moyens, ces artistes ont su offrir à la ville de Paris certains de ses spectacles les plus fascinants et les plus rares. L’Antimusée Socapi 98, le squat Marais public, la place de la Bourse, l’avenue Matignon ont été de réels sites touristiques permettant à Paris de se hisser au rang de certaines grandes villes à l’identité et à la vie culturelle plus pétillantes, telles NewYork, Londres ou

contemporain sont aujourd’hui encore trop rares dans le pays et à Paris⁴¹” Même si le ministère de la Culture ainsi que la plupart des collectivités locales ont développé une politique visant à mettre à disposition des lieux de travail adaptés aux artistes plasticiens en termes d’ateliers et d’ateliers logements, les programmes réalisés (l’ensemble de ceux qui pourront) ne permettront pas de satisfaire la demande et ceux pour deux raisons. La première est quantitative. “A Paris il existe 1600 ateliers dont 400 financés par l’Etat et 1200 appartenant à la Ville de Paris. Les délais d’attente, pour en obtenir un, vont de 8 à 9 ans. La construction annuelle d’une dizaine par an ne peut suffire à combler les besoins⁴².”

La seconde raison est qualitative, car les ateliers ainsi programmés n’offrent que rarement ce que recherchent les artistes engagés dans les squats, c’est-à-dire des lieux en prise avec la vie de la cité, dans lesquels différentes disciplines se côtoient, et dans lesquels le rapport au public peut trouver différentes expressions.

A Alternation, l’occupation de l’immeuble de la rue Bourdan a permis de créer un espace de vie artistique et culturelle accessible au plus grand nombre d’artistes mais aussi au public qui peut accéder au squat dans le cadre d’une “programmation” de vernissages, d’ateliers, de spectacles, de rencontres. Le groupe 21-19 a, avec Alternation, décidé de proposer un projet culturel à part

“Le principe d’un lieu d’expérimentation et de développement de pratiques culturelles alternatives est né de la réflexion individuelle et collective d’artistes confrontés, dans leurs pratiques quotidiennes, à l’inadéquation des structures existantes. En effet, les résidences ouvertes sur le monde et adaptées aux besoins d’échanges, de techniques et de savoirs de l’artiste

Le bâtiment

Alternation est un bâtiment situé juste à coté de l’Ecole Boule (maquettistes). Abandonné par son propriétaire (visiblement en lien avec le Consortium De Réalisation des actifs du Crédit Lyonnais), le site représente une surface de 3 500 m². Une petite cour intérieure dessert les deux ailes d’un unique bâtiment. Le rez-de-chaussée est utilisé comme salle d’exposition, salon de musique et lieu de travail pour les pièces situées en périphérie. Les étages abritent de nombreux ateliers et les chambres des permanents. Dans les caves, un petit théâtre a été aménagé et les garages sont répartis en ateliers et en petites galeries. Le site accueille en tout : 14 ateliers d’artistes, 1 médiathèque, 2 galeries d’exposition, 2 salles de spectacle, 6 espaces de répétition, 4 studios de musique électronique, un laboratoire photo. Le lieu associe espaces publics-espaces privés, espaces de création-espaces de diffusion, espaces de travail-espaces de convivialité. Il est conçu comme un espace de passages, comme un espace favorisant l’échange entre les artistes et le public, les habitants des quartiers et ceux de la ville, les communautés et les groupes sociaux.

1-3-Friche urbaine Alternation, résidences d’artistes - document de présentation.

2- Edouardo Albergaria - *Le Parisien*, 4 mai 2000.

4- Friche urbaine Alternation, résidences d’artistes - document de présentation.

5- La politique en faveur des arts plastiques, présentée par Catherine Trautmann ministre de la Culture et de la Communication, le 10 février 2000. Voir aussi le communiqué de presse du 2 août 2000.

6- Edouardo Albergaria - *Libération*, 3 avril 2000

7-9-10-11-12 Entretien avec le collectif 21-19 décembre 2000.

8- *Le Journal des arts*, 12 au 25 mai 2000.

12- Ancien lycée technique de 15 000 m².

13- Franck Hildebrand dit Yabon plasticien - *Epok* - mai 2000.

entière qui ne se limite pas à la mise à disposition d'espaces, et à une politique d'animation événementielle. L'expérience des principaux activistes du groupe a permis de structurer quatre axes de travail, fondant ainsi un véritable propos sur "le rôle de l'artiste en ville"⁸ :

- Favoriser la création sous toutes ses formes en accueillant des artistes de tous horizons, qu'ils soient artistes permanents (12 personnes), artistes résidents (15 personnes de 3 à 6 mois) ou artistes non résidents (100 personnes de 3 à 6 mois).
- Accueillir et réunir des publics très différents dans un lieu d'art et de création, vivant et déclencheur d'intérêts et de curiosités.
- Développer une culture de proximité et créer du lien social.
- Expérimenter toujours dans les techniques comme dans les relations humaines.

La sélection des artistes en résidence

Les artistes souhaitant être accueillis en résidence doivent présenter un projet sur la base duquel les pairs décident de l'attribution ou non de l'atelier. Au sein des squats, la question de la sélection est toujours un point en débat sur lequel le collectif 21-19 a tenté d'établir une procédure, remettant en cause les canons officiels mais refusant de laisser une certaine confusion s'instaurer sur la "nature artistique" des squatters. Quoi qu'il en soit, cette question de l'exigence, de la rigueur, de la qualité reste vivante dans ces lieux où les échelles de valeurs sont réinterrogées. "Ici, l'accueil est empirique, on a invité des gens que l'on connaissait en évitant ceux qui sont trop trash. La moyenne d'âge, c'est 30 ans et c'est bien, parce que les plus jeunes, ils sont trop durs, ils ne respectent rien.

- Moi je ne suis pas d'accord, il n'y a pas

assez de jeunes ici, le squat s'est figé. Il faut que l'on continue d'offrir la confrontation entre des jeunes et des gens plus expérimentés, et en plus les accueillir ici c'est souvent leur donner une chance.

- De toute façon on est plein, c'est trop petit maintenant.

- Non, je ne suis pas d'accord, on a un problème de qualité, de choix."

L'absence réelle de critères esthétiques dans le choix des résidences est à la fois la force et la faiblesse des squats, qui revendiquent ne déterminer aucun "mouvement artistique défini". "Cette absence de critères de sélection a pour conséquence logique de voir se cotoyer le pire et le meilleur, et si l'on ne peut discerner parmi les squats existants de courant artistique dominant, on remarque a contrario que chacun possède une véritable spécificité. Celle-ci découle du mode d'organisation mis en place par ses fondateurs et conditionne indirectement le travail de ses occupants"⁹.

Malgré cette indéfinition de critères, les squats créent une véritable dynamique artistique, par le rapport professionnel et public auquel est confronté tout squatter. "Les collectifs m'ont permis de m'exposer plus

que tout ce que j'avais fait avec les galeries. En termes d'expérimentation, j'ai gagné des années et des années. Les musées, j'y ai goûté, mais ce n'est pas ça qui fait la force de la création. Dans un squat, tu ne peux pas faire semblant très longtemps. Ceux qui sont les plus intransigeants, ce sont ceux qui sont dans les lieux eux-mêmes. C'est une émulation que je n'aurais jamais eue dans une chambre de bonne, mais il faut aussi pouvoir sortir du collectif, ne

pas s'enfermer sur nous-mêmes, de toute façon mon plan de carrière n'est pas de me faire sortir tous les six mois au petit matin par les CRS"¹⁰.

Dans la ville, hors la ville

La localisation des squats dans la ville est un des enjeux de chaque occupation de bâtiments. En fonction de cette localisation s'induisent tout un réseau de relations et le principe de socialisation des artistes résidents. Alternation est localisé dans le 12^e arrondissement de Paris, dans un quartier ou naturellement l'ouverture du squat était moins événementielle que celle des squats Rivoli, Bourse ou Matignon. Le flux potentiel de public passant sous les fenêtres de l'immeuble est donc déterminant quant à l'ouverture aux publics et quant à l'organisation que le squat devra avoir pour la gérer. Si, à Nation, cette ouverture est extrêmement limitée pour conserver

aux artistes une qualité de travail, les protagonistes du lieu ont eu auparavant des expériences différentes dans un quartier chic à Matignon et dans un quartier populaire à Belleville.

Sur le pôle Pi¹² à Belleville, "on se faisait déborder par des bandes de délinquants

et l'atmosphère était très tendue. On passait plus de temps à régler des problèmes de sécurité et d'intendance qu'à travailler, jusqu'au jour où un jeune a été tué, ce qui a mis fin à l'expérience, dont je suis sorti très traumatisé. De ce jour, j'ai décidé d'investir des lieux dans les quartiers bourgeois"¹³. "Avec certains jeunes, ça se passait franchement bien. Une minorité a salement foutu la merde. On a vaguement espéré que les pouvoirs

"J'en arrive à préférer, une œuvre maladroite mais généreuse aux œuvres complètement aseptisées."

"En fait, au ministère, ils ont le syndrome de la normopathie. C'est une maladie grave, longue et douloureuse"

publics se mouillent, qu'ils s'intéressent à notre démarche. On n'a rien obtenu. Il fallait se démerder seuls. On était

“ Les squats inventent un art de faire bien, vite et sans moyens. Il faut absolument que l'Etat et la mairie se décident à investir dans les friches urbaines¹⁴”

pour tant canalisés a t e u r s d ' é n e r g i e s positives, on jouait un rôle social pour tout un tas de jeunes. On a décidé que ça suffisait et dit adieu aux quartiers populaires¹⁵” Cette attitude controversée à l'intérieur du mouvement des squatters, est également le fruit des désillusions nées de l'absence de réponse politique à la dynamique des squats : “On a inventé un vrai lieu de culture de quartier que nous avons su gérer pendant cinq ans, avec zéro franc.

“Chaque lieu est une inspiration différente. Si l'on parvenait à légiférer sur les contrats de confiance, il faudrait deux ou trois lieux fixes qui soient des bases et de lieux

La ville aurait dû faire préemption sur le bâtiment pour 1,8 MF. Au lieu de cela c'est la spéculation

immobilière qui reprend et la préfecture expulse à tour de bras¹⁷”

Rapport économique

Un des éléments cruciaux de la revendication des squatters concerne donc la localisation des squats ou des futurs lieux qui pourraient leur être concédés et hors les questions de sécurité les questions économiques sont au cœur de ces choix. Le collectif Croustie's, qui a rejoint la rue Bourdan, a été à l'origine du squat de la rue Matignon et a, sur ce terrain, démontré que les productions artistiques produites par les squatters pouvaient trouver un débouché sur le marché, dans certaines conditions d'exposition. “Les lieux intra muros nous permettent de vivre de notre travail. Nous voulons et nous pouvons exister par notre art. En quatre mois, lorsque nous étions à Matignon, nous avons vendu pour 230 000 F d'œuvres.

Le syndicat des antiquaires avait d'ailleurs déposé plainte pour exercice illégal du commerce. On s'ouvre ainsi nos propres marchés, et une réflexion s'ouvre sur le prix de l'œuvre, sa socialisation. Finalement c'est le thème de la démocratisation de l'art que nous posons avec cette revendication¹⁸” Aujourd'hui, même si un certain nombre de collectionneurs ont suivi les artistes relogés à Alternation, le principe économique repose plus sur celui de l'économie solidaire que sur celui d'un marché de l'art.

Les artistes permanents et les artistes accueillis s'inscrivent dans une dynamique d'échange qui les amène à participer à un dispositif d'économie solidaire dans lequel ils peuvent bénéficier d'apports multiples du squat (logement, ateliers, conseils...) et auquel ils contribuent en présentant à la fin de cette période leurs productions, en animant un atelier collectif et en participant à la vie collective du site.

Le squat pose tout le problème de l'économie de l'artiste. Les artistes des squats ne sont pas unanimes sur ce rapport à l'économie qui dénonce à la fois l'économie de la subvention et du marché de l'art sans trouver encore les modèles économiques qui pourraient se déployer dans un cadre légal et permettre de sortir d'une économie de la précarité.

“On n'a pas besoin de subvention dans les squats, on demande seulement les lieux.

- Mais ce n'est pas vrai. Si on nous donne les lieux, on ne pourra pas continuer à tout faire illégalement. Il faudra bien de l'eau, de l'électricité.

- Oui peut être, il faut nous donner l'eau et l'électricité gratos.

- On pourrait faire payer l'entrée au public ?.

- Il faut faire vendre nos œuvres par une coopérative.

14- Frédéric Atlan - Entretien - décembre 2000.

15- Anne-Charlotte Berger - élue municipale de la mairie du 10^e arrdt, Libération, 9 juin 2000.

16-19-23 Entretien avec le collectif 2119 décembre 2000.

17- Stéphane Mir - comédien - Epoq - mai 2000.

18- Edouardo Alberggia - “La Grange est tombée” Libération, 9 juin 2000.

20- “Petits pas dans la mare aux squats” Cassandra, avril-mai 2000.

21- Le groupe Matignon, In Fact, Chez Robert/Electron Libre, La Grange, Les Articulteurs, Les Mains Gais, Le collectif Tromblon, PotoProd de Montreuil, Chez Emile à Rouen, Les Diablos-Bleus de Nice, Le Brise-Glace, La Barak, le 102 de Grenoble, Les Tanneries à Dijon, Le Clandé, la Datcha, Myris à Toulouse, Chez Rita à Roubaix.

22- Edouardo Albergaria - Libération, 3 avril 2000.

- Si l'on veut rester authentique, il faut que cela fonctionne sans subvention. La subvention c'est la récupération¹⁹."

Organisation

Les squats sont les nouveaux espaces de l'utopie organisationnelle, presque toujours organisés autour d'un leader. Un grand soin est apporté à corriger l'effet du leadership. A Alternation par exemple, l'organisation tournante, la répartition du travail administratif et la responsabilisation permanente de tous les acteurs permet de travailler le rapport au pouvoir collectivement.

Inter-Squat²⁰

Les squats artistiques sont aujourd'hui une donnée fondamentale du paysage culturel. Ainsi, un timide rapprochement s'est mis en place autour d'un Inter-Squat²¹. L'objectif commun de ces lieux, ne répondant à aucun modèle, est de définir une plate-forme commune afin d'obtenir des contrats de confiance, ou autres baux d'occupation précaire. Ce principe mis en acte à Genève (depuis 1966) par exemple²², permet la pérennisation des actions engagées et la mise en place d'un cadre légal, évitant la criminalisation de ces pratiques d'occupation. Le groupe réunit au mois de février 2000 a proposé que :

- L'Etat puisse être médiateur et garant moral de ces collectifs auprès de propriétaires privés disposant

“C'est drôle. A chaque fois qu'on a squatté un lieu de l'Etat, c'est là qu'on a le plus

de lieux vacants appropriés à la mise en place de projets créatifs et donne l'exemple en tant que propriétaire.

- Les pouvoirs publics locaux soient soumis à une charte nationale concernant les conventions d'occupation de lieux vacants.

- L'Etat s'engage à exonérer partiellement de taxes foncières et autres impôts les propriétaires privés établissant ces contrats.

- Au titre de la sécurité des personnes, des lieux et des publics, des travaux de mise aux normes puissent être engagés. Les occupants fournissant la main-d'œuvre nécessaire en concertation avec des cabinets d'architectes compétents, les pouvoirs publics pouvant intervenir en subventionnant les matériaux.

- Le droit aux fluides étant inaliénable, les pouvoirs publics s'engagent à faire respecter ce droit.

- Les lois de réquisition et contre l'exclusion soient régénérées et que l'Etat leur donne force d'application.

coordonnées :

Alternation
19-21, rue Pierre-Bourdan
75012 Paris

BOURGES
CENTRE



L'Antre-Peaux

Emmetrop
Bandits-Mages
Le Nez dans les Etoiles
Son Art Lab
Mille Univers

Interventions pluriartistiques et multiculturelles

Personnes rencontrées :

Karine Noulette, directrice
Eddy, Son Art Lab
Frédérique Marcignac, coordinatrice
Guerino Simonelli, Le Nez dans les étoiles
Anne Hugon, Le Nez dans les étoiles
Jean-Paul Labro, Bandits-Mages
Claude Levêque, artiste
Alain Meillan, directeur de la Culture, ville de Bourges

L'association qui se crée en 1984 à Bourges autour d'étudiants de l'école d'art s'engage dans la ville afin d'y mener des actions culturelles inscrites dans la mouvance des indépendants et des dynamiques alternatives. Karine

“Il faut replacer la culture dans sa fonction primordiale de questionnement de la société”.

Noulette et Frédérique Marcignac sont deux de ces activistes qui durant cinq ans multiplient l'organisation de concerts, d'expositions et d'événements de rue. De 1986 à 1989, refusant le chemin de la professionnalisation dans le domaine des musiques actuelles ou

de l'art contemporain, Karine Noulette et Frédérique Marcignac s'engagent dans la vie d'un squat parisien. Après cet épisode de vie collective, l'association Emmetrop retrouve ses animatrices et le nouvel engagement de l'association dans la vie culturelle de Bourges va se diriger dans les quartiers nord de la ville. "Nous avons toujours voulu éviter de devenir des spécialistes en nous enfermant sur l'unicité d'une action. L'association n'a jamais pensé pouvoir apporter des réponses, notre objectif a toujours été de faire des propositions qui pouvaient trouver un écho dans la ville!"

De 1990 à 1993, en menant de front une activité de création avec la Tribu Pyrofore (théâtre de rue) et le travail d'intervention dans les quartiers, l'équipe d'Emmetrop tente d'interroger de nouveaux dispositifs de production et un autre rapport entre créateur et opérateur. Après ces trois ans de travail conjoint, la Tribu Pyrofore se saborde, l'ensemble des activités n'étant plus tenable simultanément. Confrontée à la difficulté d'un ancrage local et à une pression conflictuelle et institutionnelle permanente, l'association cultivera une certaine différence, construira ainsi son propre discours. "En fait, notre projet était écrit dès 1992, mais nous nous sommes toujours heurtés aux institutions locales. Le travail pluri-associatif que nous proposons n'était pas éligible, et bien que l'on nous ait accordé une convention précaire dans un lieu, racheté par la Ville en 92, il n'y avait pas de soutien à ce que nous défendions?" Après plusieurs tentatives

d'ouvertures de Cafés Musique, l'association investira finalement sur le lieu de la friche baptisé Antre-Peaux, en ouvrant en 1998 le Transpalette, une vigie de l'art contemporain parrainé par Claude Lévêque.

L'organisation

Le projet de la friche s'est développé par cooptations successives d'associations partageant un esprit collectif, Bandits-Mages pour l'art vidéo, Le Nez dans les étoiles pour les arts du cirque, Eko'N'Ko pour l'enregistrement musical et Sonar Lab pour la création sonore. Chaque structure a une convention cosignée avec Emmetrop et la Ville. Ce principe évite toute centralisation tout en conservant à Emmetrop le rôle de fondateur, garantissant le sens des projets et les éventuelles futures localisations. Les structures sont ainsi en synergie tout en garantissant leurs indépendances de fonctionnement.

"Notre rôle de pilote, c'est d'associer sur les projets les utilisateurs de la friche, d'amener de la matière que chacun s'appropriera ensuite. L'Antre-Peaux n'est pas une accumulation de structures, c'est plutôt un positionnement de compétences?"

Les espaces sont répartis entre les différentes structures. Elles disposent chacune de leur base de travail et mutualisent les espaces de diffusion et certains espaces de production. "Le principe de la mutualisation et de l'ouverture est essentiel à l'Antre-Peaux, mais il peut parfois être délicat de laisser se dérouler sur le site des événements de nature très différente.

C'est particulièrement évident pour les arts plastiques, où la ligne artistique doit rester très serrée."

Le projet

Pour ne pas s'enfermer dans son propre projet, Emmetrop crée de multiples niveaux d'accompagnement des artistes ou des initiatives associatives. "Pour nous, alors que le lieu labellisé est le lieu de synthèse, la friche doit être le lieu de l'amont. Nous devons être en amont même des pratiques amateurs. Nous devons travailler en profondeur le mode d'appropriation des "petits savoirs", créer en douceur des publics, comme par exemple, le travail mené avec la chorale amateur et le laboratoire vocal de New York. C'est ce que j'appelle le décloisonnement des pratiques culturelles, c'est le décalibrage des pratiques et des produits, un rapprochement des amateurs et des professionnels."

L'Antre-Peaux est un lieu dans lequel se joue l'équilibre entre la préparation et la présentation du travail artistique. L'équipe d'Emmetrop a toujours refusé d'être enfermée dans un rôle déterminé de la chaîne de la production culturelle. Positionnée sur le champ des musiques actuelles, l'équipe aurait pu prétendre à la gestion d'une scène des musiques actuelles, mais l'esprit du projet s'est toujours manifesté en décalage face à ces exigences de la consommation culturelle. Ce décalage s'est cultivé dans l'opposition, la confrontation au passé culturel d'une ville qui a construit cette équipe, et son

Le lieu

L'Antre-Peaux est situé dans les quartiers sud de Bourges. Dans cette ancienne usine organisée autour d'une cour centrale dans un quartier de pavillons, les équipes résidentes ont exploité les caractéristiques propres de l'espace. En attendant la transformation du site plusieurs espaces sont identifiés : le Transpalette, lieu exceptionnel d'art contemporain se développant sur 3 niveaux ; le Nadir, préfiguration d'un lieu de diffusion musicale ; l'Usina-Son, complexe de trois studios de répétition ; Sonarlab, studio de création sonore ; la galerie du Haidouc, espace dédié aux expositions de Bandits-Mages ; l'Espace Culture Multimédia ; le Chapiteau de l'école de cirque et des espaces communs de stockage, d'accueil et de bureaux. Le Secours populaire utilise encore une partie du bâtiment.

1-2-3 Karine Noulette - Entretien - novembre 2000.

4- Directeur du Printemps de Bourges.

5- Alain Meilland - Entretien - novembre 2000.

engagement. Dans la ville du prototype des Maisons de la culture et du Printemps de Bourges, le parcours de ces anciens étudiants de l'école d'art a souvent été conflictuel. "Nous avons longtemps été considérés comme des petits agaçants. Daniel Colling⁴ nous a même dit un jour que nous ne pouvions pas être professionnels, puisque nous étions des militants !!! Etre hors des schémas de la standardisation des musiques actuelles est une gageure."

Ne pas stigmatiser les choix esthétiques

Aujourd'hui dans la friche de l'Antre-Peaux, Emmetrop développe un travail pluridisciplinaire ancré sur ses deux disciplines historiques, la musique et les arts plastiques. Dans le domaine des arts plastiques, la qualité de la démarche menée avec des artistes de notoriété très différente a vite positionné le Transpalette comme un des espaces importants de la scène nationale. "Il était très important que nous jouions de la dialectique entre les cultures urbaines et les autres esthétiques incarnées par des artistes aussi différents que Claude Levêque, Daniel Buren ou de jeunes plasticiens. C'était indispensable pour nous, au regard de nos désirs artistiques, c'était indispensable vis-à-vis des institutions pour rappeler que nous n'étions pas des spécialistes en hip hop et en rock alternatif, et c'était également indispensable pour les publics qui doivent être confrontés dans ce lieu à toutes sortes de propositions."

Sans espace de diffusion adapté, Emmetrop poursuit malgré tout son action dans le domaine des musiques actuelles, brouillant les pistes de la consommation culturelle en programmant tour à tour Bernard Lubat, le laboratoire vocal de New York, Otomo Yoshiide ou un sound system. Dans ce domaine, l'Usina-Son est également devenu une plaque tournante des pratiques amateurs en accueillant dans 3 studios près de 60 groupes de musique, soit

Ville de Bourges

Emmetrop est une vieille connaissance d'Alain Meilland. Jusqu'en 1987, Alain Meilland a en effet participé à la vie culturelle locale, en étant même un des principaux acteurs. "En 1984, des étudiants de l'école d'art étaient venus me voir pour organiser des spectacles dans la salle Germinal que je gérais entre autres choses. Leurs discours sur le rapport à la présentation artistique, m'avait frappé, ils considéraient vraiment le spectacle vivant comme un moment en soi, intervenant plastiquement pour transformer le lieu, créant ainsi des atmosphères surprenantes qui tranchaient avec la diffusion habituelle des spectacles. J'ai tout de suite indentifié qu'Emmetrop allait prendre une place complémentaire dans le paysage culturel de la Ville au côté des grandes institutions. Avec elle, on allait enfin avoir une vision plurielle de la culture." En 1995, Alain Meilland devient le directeur des Affaires culturelles de la nouvelle municipalité. "Je suis revenu à Bourges à la demande du nouveau maire qui voulait poursuivre dans la voie d'une politique culturelle dynamique. Je lui ai proposé de travailler essentiellement sur le tourisme culturel, et les atouts que Bourges possède dans ce domaine avec la cathédrale et le Printemps, mais il n'était pas question pour moi de me désintéresser de la mouvance Emmetrop. Nous avons fait prendre conscience petit à petit que cette initiative était utile pour la ville et qu'il ne fallait pas la rejeter mais au contraire la développer. Ils ont une image de dérangeurs, qu'ils cultivent bien d'ailleurs en prenant systématiquement des positions très pointues sur des sujets de société parfois brûlants pour la municipalité. Quoi qu'il en soit, j'ai eu un aval politique du maire pour faire avancer le dossier. La friche de l'Antre-Peaux s'est ainsi retrouvée inscrite dans le contrat d'agglomération. En parallèle, nous devons être très vigilants à l'évolution du projet. Il ne faut pas tomber dans le piège d'une intégration trop rapide et il faut pouvoir fédérer plusieurs dynamiques. Il y a un discours de l'Etat aujourd'hui qui est celui de l'intégration aux structures labellisées. Par manque de moyens nouveaux, il faudrait intégrer les musiques actuelles à l'école de musique, le hip hop à la scène nationale, etc. En fait tout le monde sait bien que ça ne peut fonctionner que par petites touches, et qu'il faudrait réfléchir largement aux missions que l'on donne à chacun. Ce que je cherche, au niveau de la ville, c'est à utiliser les moyens existants, à rentabiliser les outils, à repenser les cahiers des charges pour recréer des flux. Rajouter une couche avec la friche serait une solution de facilité. Ce qui m'intéresse c'est de savoir comment le paysage culturel de Bourges se recompose avec cet enfant naturel qu'est Emmetrop⁵."

Claude Levêque

Claude Levêque a fait ses études à l'école d'art de Bourges et la proximité "des filles" d'Emmetrop l'a amené fréquemment au Transpalette ou sur l'un des territoires arpentés par l'association. "A Bourges, j'ai toujours été frappé par le paradoxe qu'il y a entre Emmetrop et le Printemps. L'un installe des dynamiques, du mouvement, l'autre est un système de récupération et d'exploitation.

"Dans ces lieux, à Bourges, à Saint-Etienne ou ailleurs, je peux trouver et éprouver d'autres rapports aux espaces et aux publics. Il y a une aventure commune. Quel que soit le travail des galeries, des centres d'art, des musées, un langage artistique contemporain se doit d'explorer d'autres lieux. Ce n'est pas tant la portée sociale qui est à prendre en compte, que l'exploration de lieux autres comme sujet du travail de création. Je prends ces lieux comme sujet et j'essaie, j'ai besoin d'approfondir le plus possible ce sujet.

"On a aussi besoin de ces lieux parce que l'on a trop fonctionné sur le prestige. La place du laboratoire, de l'expérience est devenue ridicule. Ce qui est en jeu dans ces lieux c'est à la fois le travail de fond et le travail de terrain, parce que les conditions de production sont réinterrogées. Il y a dans ces espaces une dynamique des équipes, une dynamique des échanges et du temps.

"Il faut soutenir ces projets sans leur dicter de cahier des charges socioculturel, ils savent très bien ce qu'il faut faire"

300 musiciens adhérents. Fortement engagée sur le terrain des cultures urbaines, Emmetrop travaille également avec la scène des danses urbaines de Bourges, en accueillant sur le site les répétitions des danseurs et en proposant des stages de formation dirigés par des artistes reconnus qui entraînent ainsi les jeunes danseurs sur d'autres pistes que celles de la reproduction.

La diffusion artistique dans la friche et dans la ville reste une des priorités d'Emmetrop qui produit des festivals comme Emosons, le festival Ziva ou la Fiestas Y Luchas. "Pour nous cet ensemble de propositions n'est pas un programme, c'est une démarche qui vise à créer de nouveaux rapports entre art et population, en affirmant que la création contemporaine est au cœur de cet enjeu. Il faut replacer la culture dans sa fonction primordiale de questionnement de la société."

Institutions et nouvelles scènes

Dans la ville de Bourges, la Maison de la culture a toujours eu un rôle déterminant. Sous son nouveau label de scène nationale, une collaboration s'est engagée avec Emmetrop et Bandits-Mages, sous l'impulsion du ministère de la Culture. "Lorsque j'ai commencé dans ce milieu, je croyais que c'était aux institutions de soutenir l'émergence et en fait je me suis petit à petit rendu compte que c'était l'inverse. Nous sommes, bien entendu, d'accord pour travailler avec les institutions, mais ce qui est important pour nous c'est de savoir dans quelles conditions nous pouvons le faire. Pour que les échanges soient fructueux, il faut que soient remis à plat les missions et les budgets. A Bourges, la Maison de la culture est le premier consommateur de crédit de la Politique

de la Ville ! Nous nous retrouvons donc sur des zones communes, concurrentielles, avec des cultures opposées sans qu'il y ait un balisage du territoire. Il est vrai que les partenariats avec l'école d'art nous semblent beaucoup plus naturels qu'avec la Maison de la culture. Dans un cas, nous avons l'impression de partage, de confiance, on ne nous bride pas, on ne cherche pas à nous inféoder. Avec la maison de la culture, après deux belles réussites, nous avons eu l'impression d'être dépossédés. Si cette appropriation du territoire artistique, en l'occurrence les danses urbaines, avait été complète, nous aurions sans doute trouvé cela positif, mais là je crois que nous sommes confrontés à une simple récupération d'image⁶."

La dimension socio-culturelle et sociale

Emmetrop initie à partir de ces propositions programmatiques, des projets de formation et de réinsertion conférant à l'association une fonction sociale reconnue. Historiquement, le mouvement socioculturel, en particulier la Fol (Fédération des œuvres laïques) a soutenu l'émergence du projet en cofinçant des actions et en permettant que deux postes Fonjep soient attribués à la structure. Cet ancrage, cette filiation, confère encore aujourd'hui à Emmetrop un rôle très important dans un certain nombre de politiques en faveur de la jeunesse, comme par exemple les opérations de prévention auxquelles l'association participe en mobilisant ses ressources artistiques et techniques⁷. Cette ouverture sur ces problématiques s'enrichit d'actions de formation menées avec les partenaires du service public de l'emploi qui, par l'intermédiaire de structures de formation habilitées, cofinance des stages aux métiers du spectacle ou de l'animation. Cet engagement se traduit même par une convention avec le ministère de la Justice, afin de permettre sur le site de l'Antre-Peaux, la purge des peines de

travaux d'intérêt général, pour les mineurs et les majeurs.

Un engagement dans les quartiers

Lorsque Emmetrop a investi son travail dans le nord de la ville, la méthode reposait sur une immersion totale dans la vie du quartier. Durant trois ans, l'équipe résidera dans un HLM, confrontant ainsi les identités de ses membres à celles des autres habitants. Après les premiers phénomènes de rejet, l'association a pu engager un travail en profondeur, des ateliers informatiques dans le lavomatic au festival Ziva⁸, festival multiculturel ouvert à la musique, à la danse, au théâtre de rue, au graff et même au sport. "Avec Emmetrop, le projet que nous avons mené dans les appartements HLM de Bourges ne reposait pas sur la difficulté sociale du contexte. On désirait faire ce travail parce que le lieu pouvait être un sujet intéressant, c'est tout, mais c'est essentiel"⁹.

Développement

Le site de l'ancienne usine de Leising, va après de longues années d'attente être rénové. Une équipe de maîtres-d'œuvre sera choisie d'ici avril 2001 afin d'aménager les différents espaces de travail et de présentation au public. Sans grande qualité architecturale, le projet va donc dépendre de la qualité de l'intervention des architectes qui devront trouver comme dans la plupart de ces espaces un rapport coût au m² le plus avantageux possible afin qu'un éventail de possibilités, le plus large continue d'être offert aux artistes et aux publics tout en garantissant une meilleure qualité technique de l'accueil. Cette transformation sera une étape déterminante de l'évolution du projet, qui doit simultanément pouvoir bénéficier de nouveaux moyens de production.

6- Karine Noulette - Entretien - novembre 2000.

7- Production d'un cédérom sur la prévention des toxicomanies et de l'alcoolisme.

8- Festival organisé dans les quartiers de la Chancellerie et au Gibjons.

9- Claude Lévêque - Entretien - février 2001.

10- Eddy - Entretien - novembre 2000.

11- Jean Paul Labro - Entretien - novembre 2000

12- Guerino Simonelli et Anne Hugon
Entretien Novembre 2000.

SonarLab

Dans la série des institutions culturelles de Bourges, je demande le Gmeb (Groupe de musiques expérimentales de Bourges). Décidément, la nouvelle génération des acteurs culturels de Bourges ont tous à voir avec cette histoire institutionnelle qui a fait de Bourges l'une de villes les plus avancées en terme d'aménagement culturel. SonarLab est une des associations de la nébuleuse de l'Antre-Peaux, et nombre des ces intervenants ont fait leurs premiers pas dans les studios du Groupe de musique expérimentale de Bourges. "J'ai travaillé au Gmeb durant quelques temps et il ne m'ont jamais vraiment aidé, malgré leurs promesses. En même temps on ne va pas tirer sur la plus petite des institutions de Bourges, ça n'en vaut pas la peine, il vaut mieux essayer de trouver des collaborations avec eux¹⁰". Eddy a monté le labo de son de l'Antre-Peaux pour avoir une base à son travail personnel et pour servir de lieu ressource à d'autres artistes accueillis dans la friche. "Ici, c'est la première fois que je peux vraiment travailler. Ce lieu me sert de base et je peux ainsi collaborer à des musiques de films comme je viens de la faire pour Chauve-Souris, qui a été récompensé à Imagina. Je peux répéter avec la formation musicale que nous avons avec d'autres musiciens Ya Ka Ya Lé qui se diffuse dans les bars, improviser avec Bernard Lubat lorsqu'il vient en résidence, participer à un stage de préqualification aux métiers de la scène, ou échanger avec des plasticiens qui exposent au Transpalette. Avoir cet univers professionnel autour de moi c'est ce que j'espérais depuis quinze ans".

Bandits-Mages

La véritable pépinière de Bourges se trouve être une école d'art. Après Emmetrop, une seconde association de l'Antre-Peaux est directement issue de l'école, puisque c'est en 1992 que des étudiants décident de créer un festival dédié à l'art vidéo produit dans les écoles d'art. Le principe est d'inviter les écoles à présenter auprès du grand public, dans différents lieux culturels de la ville de Bourges, des travaux d'étudiants dans un contexte favorisant les rencontres entre étudiants, professionnels et artistes et impliquant le plus grand nombre d'écoles. Au cours des années le festival s'est ouvert à d'autres formes de création (cinéma, multimédia, installations et performances) suivant ainsi le mouvement pour recherche des jeunes plasticiens. La relation entre l'école et l'association s'est également renforcée sur le terrain pédagogique et les croisements sont de plus en plus nombreux. L'association intervient par exemple au sein du CFPI (Centre de formation pour plasticiens intervenants de l'ENBA). La permanence offerte par l'implantation à l'Antre-Peaux permet à l'association d'élargir son champ d'action avec la galerie permanente (galerie du Haïdouc), les ateliers de créations et l'espace culture multimédia coproduit avec Emmetrop. Bandits-Mages étend ainsi son travail à l'échelle de la friche et de la ville multipliant les passerelles avec les dispositifs de création, de formation et d'échanges internationaux. "Avec l'évolution du festival et les outils dont nous disposons maintenant nous sommes vraiment sur une dynamique de recherche autour des nouvelles écritures, de leur sens et de leurs formes. Nous voulons développer cet axe de notre travail afin de "penser le net" et de s'interroger par exemple sur l'évolution des droits d'auteurs avec les différentes théories sur le copyleft ou la licence art libre¹¹."

"Ce qui compte c'est qu'il y ait des cercles qui se recoupent en profondeur dans nos équipes, afin que le projet global se développe pour faciliter notre propre développement et vice versa".

Le Nez dans les étoiles

Guerino Simonelli et Anne Hugon¹² sont artistes de cirque. Ils ont décidé, il y a quelques années, de se tourner vers le domaine de l'enseignement et d'arrêter les tournées et leurs numéros d'acrobates. Choissant de se réimplanter dans leur région d'origine, la ville, suite à une intervention de la Fol, leur propose de s'installer sur le terrain jouxtant l'Antre-Peaux. "Ce lieu s'est offert et on a décidé d'y planter notre chapiteau pour enseigner aux enfants l'acrobatie, l'adresse, le jonglage." Cent vingt enfants et dix adultes suivent les cours de base donnés chaque semaine sous le chapiteau. Depuis quatre ans, les relations institutionnelles se sont également développées et Guerino Simonelli et Anne Hugon interviennent dans le cadre du contrat éducatif local et en milieu protégé. "Le contexte culturel dans lequel nous avons pu nous implanter est très important. D'abord il y a eu une certaine réticence de parents qui ne connaissaient pas la friche et puis le lien s'est fait, et souvent, avant de récupérer les enfants ou après, les parents vont voir une exposition et découvrent ainsi le lieu. L'autre élément important de cette implantation, c'est que nous voulons réaliser des ateliers avec d'autres professionnels, et que, si le projet se structure comme prévu, nous aurons accès à des capacités d'accueil plus importantes. Nous pourrions ainsi établir des liens entre les amateurs et les professionnels qui ont totalement disparu avec les grandes écoles de cirque." Cette année, Emmetrop et Le Nez dans les étoiles vont ensemble à Lisbonne pour rencontrer l'équipe du Chapiro. Un projet d'échange naîtra sans doute de ces rencontres.

La situation

Ville : **Bourges** Région : **Centre**
 Nom du quartier : **Aéroport** Nbre d'habitants : **2 440 000**
 Nbre d'habitants : **72 500**
 Situation : **Péricentre**

L'identité

Nom du site : **Friche l'Antre-Peaux**
 Nom de l'opérateur : **Emmetrop**
 Date de création : **1984** Date d'ouverture : **1992**
 Président : **Bernard Grivel**
 Directeur : **Karine Noulette**
 Adresse : **10 B, route de la Chapelle 18000 Bourges**
emmetrop.adsi.bourges@wanadoo.fr
Tél : 06 62 88 62 63 - Fax : 02 48 50 38 61
perso.wanadoo.fr/emmetrop

Opérateur associé : **Bandits-Mages**
 Date de création : **1992**
 Adresse : **26, route de la Chapelle BP 6003 18024 Bourges cedex**
Tél : 02 48 50 38 61 - Fax : 02 48 20 55 012

Lieu

Propriétaire du bâtiment : **Ville de Bourges**
 Type d'occupation : **convention** Durée : **10 ans (1992-2002)**
 Précédente affectation : **entreprise du bâtiment**
 Surfaces construites : **3 300 m²** Surfaces de terrain : **5 400 m²**
 Surfaces des bâtiments exploités : **1 600 m²**

Repères chronologiques

1988-1991 occupation d'une ancienne biscuiterie
 1992 arrivée aux entrepôts Leising
 1992-1995 locaux de fabrique "Tribu Pyrophore"
 1995 ouverture de 3 studios de répétition musicale
 1998 obtention du label ECM (Espace Culture Multimédia), ouverture de l'espace art contemporain Transpalette (création, diffusion)
 1999 arrivée du chapiteau Ecole de Cirque
 2000 arrivée des associations Son Art Lab et Bandits-Mages

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Bandits-Mages (arts vidéo multimédia)
 Le Nez dans les étoiles (Arts du cirque)
 Son Art Lab (musiques électroniques création, productions, ateliers)
 Mille Univers (édition, imprimerie)

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Le Salon	spectacles arts vivants	240 m ²	150
Transpalette	art contemporain	300 m ²	
galerie du Haidouc	art contemporain/arts multimédia	60 m ²	

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Le Salon	spectacles arts vivants	240 m ²	150
Transpalette	art contemporain	300 m ²	
galerie du Haidouc	art contemporain/arts multimédia	60 m ²	
école de cirque	arts du cirque	150 m ²	15
Usina-son	répétition musiques actuelles	165 m ²	30

Espaces administratifs

bureaux, centres ressources, ateliers, stokages

Présence d'un bar : **en projet** Heures d'ouverture : bar :
 Présence d'un restaurant : **en projet** Nbre de couverts / jour :
 Présence de logements pour les résidences : **en projet**
 Présence de logements de fonction : **préemption en cours (Ville de Bourges)**

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	en projet 2002	2002	**	Cirque	***	***
Arts plastiques	****	****	****	Ciné - audio	***	***
Ecritures	*	**	*	Radios / Tvs		
Patrimoine				Danses	en projet	**
Presse	projet imprimerie / atelier édition			Arts de la rue		**
Musiques	****	****	****	Modes		
Multimédia	****	****	****	Solidarité, citoyenneté	****	****

Résidences artistiques

Courtes (moins de 3 mois)	Oui	Nbre par an : de 10 à 15
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	Oui	Nbre par an : de 2 à 3
Longues (plus de trois ans)	Oui	Nbre par an : de 1 à 2

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	24	30+120 cours	5 à 40
Ateliers de formation spécialisés	5	3	12 préqualification métiers du spectacle, 15 CFPI
Mise à disposition de locaux		5 à 10	50 à 250
Spectacles professionnels avec amateurs		3	50 à 250

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple		30	70	900
Créations et expositions originales		9	750	2400
Ouverture des processus de création aux publics	permanent + travail	avec les scolaires		
Conférences, rencontres		10	30	150

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

FOL, Full Colorz, Eko'n'ko, Motif Percussion, ENBA, Maison de la culture, Maison d'arrêt, PEP ...

Affiliation à des Réseaux

Trans Europe Halles, Banlieue d'Europe, United, Réseau printemps, FRACA, Autre Parts, (pour Emmetrop) EDMN, La Belle Affaire (Bandits-Mages), Fédération Française des écoles du cirque 'Ecole de cirque)

Principaux partenaires financiers

Ministère de la Culture
 Drac
 Région centre
 DDJS, DSU, DIV, FAS,
 Ville de Bourges,
 Conseil général

Eléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	16
Nombre de personnes salariées sur le site :	25 (7 Bandits-Mages, 2 écoles de cirque)
Masse salariale :	1050 000F Emmetrop (en 2000)
Budget de l'opérateur principal :	3,2 MF Emmetrop (en 2000)
Chiffre d'affaires consolidé du site :	4,36 MF

Partenaires pour l'investissement

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Quartiers	Musiques Multiculturel Arts plastiques Nouvelles Images	Mixte Solidarité Egalité	Alternatifs Social

Note budgétaire

Pour l'Antre-Peaux, nous avons tenté d'appréhender la totalité des budgets des structures intervenant à la production du site, c'est-à-dire Emmetrop, Bandits-Mages, le Nez dans les étoiles et Son Art Lab.

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 4,4 MF sur lequel Emmetrop représente 3,2 MF, Bandits-Mages 0,875 MF, le Nez dans les étoiles 0,3 MF, Son Art Lab ayant un budget non significatif. Le prévisionnel 2001 est positionné à 5,8 MF, soit une augmentation demandée de 31%. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000.

Produits

Le premier financeur du site est le ministère de l'Emploi qui couvre à hauteur de 33 % le budget général (31% chez Emmetrop et 52 % chez Bandits-Mages). Le ministère de la Culture est présent à hauteur de 20 % du budget et la part Etat de la politique de la Ville est de 8%. La totalité de la part Etat atteint 63 % du budget, dont 50 % pour les seules aides à l'emploi.

Les recettes propres représentent 13 % du site qui sont essentiellement liées à de la prestation de services (dont les 2/3 pour l'école de cirque qui couvre ainsi 75 % de son budget).

La Ville participe à hauteur de 11 % du budget global (7 % du budget d'Emmetrop) et la région à hauteur de 8,4%.

Charges

Le lieu est mis à disposition gratuitement par la Ville. Les fluides sont supportés par l'association.

Les charges de personnel représentent 43 %. Les aides à l'emploi couvrent 75 % de ce poste. Cette indication signale le très faible niveau des salaires, proches du Smic.

L'équipe est constituée de 25 personnes (16 sur Emmetrop, 2 sur l'école, 8 sur Bandits-Mages).

Investissement

La friche de l'Antre-Peaux est en attente d'un programme de réhabilitation pour lequel un concours a été lancé. Le site, propriété de la Ville, va être réhabilité avec une première tranche de travaux à hauteur de 15 à 20 MF. Des terrains jouxtant le site ont également été préemptés.

Références documentaires

Livres

- Bandits-Mages / Catalogue 1997
- Bandits-Mages / Catalogue 1999
- Bloc Notes – Claude Levêque

Documents de communication

Friche culturelle

L'Antre-Peaux – Emmetrop

Revue de presse 1997 / 2000

Site web

perso.wanadoo.fr/emmetrop

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - ANTRE-PEAUX
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	541 080	629 392	Subventions	3 712 323	5 037 598
Variation de stocks	0	20 000	Total État	2 795 323	2 974 596
Achats de spectacle	0	54 500	Ministère de la Culture	885 000	1 144 566
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	14 172	180 350	Ministère de l'Éducation nationale	0	0
Fournitures, eau, énergies, chauffage	10 051	69 642	Ministère de la Jeunesse et des Sports	95 000	120 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	3 387	41 500	Ministère de la Ville dont DSU	359 000	255 000
Fournitures administratives	12 470	42 400	Aides à l'emploi	1 456 323	1 455 030
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	0	132 000	Total Région	366 000	672 017
Achats de marchandises	1 000	89 000	Culture	306 000	652 017
Services extérieurs	355 480	516 698	Autres	60 000	20 000
Sous-traitance générale	0	194 048	Total Département	55 000	70 000
Locations immobilières	0	93 500	Culture	55 000	70 000
Locations mobilières	24 000	91 000	Autres	0	0
Charges locatives et de copropriété	0	65 500	Total Commune	486 000	700 000
Entretien et réparations	20 301	27 750	Culture	349 000	500 000
Primes d'assurance	10 873	32 900	Autres	137 000	200 000
Études et recherche	0	4 500	Autres subventions & Partenariats	10 000	620 985
Documentation	306	7 500	TVA sur subventions	0	0
Autres services extérieurs	1 384 866	1 746 495	Ventes	578 136	710 800
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	5 328	672 400	Prestations de services	352 344	356 600
Publicité, publications, relations publiques	8 009	299 400	Recettes de spectacle	84 272	191 700
Déplacements, missions, réceptions	63 142	484 595	Recettes de billetterie	77 555	160 000
Frais spéciaux et de télécommunication	47 833	277 500	Location de salles et prestations annexes	63 965	0
Services bancaires et assimilés	0	1 500	Recettes de restauration et hébergement	0	0
Concours divers (cotisations)	556	11 100	Ventes de marchandises	0	2 500
Frais de gardiennage et sécurité	0	0			
Impôts, taxes et versements assimilés	4 225	0	Production immobilisée	20 075	13 000
Charges de personnel	1 903 164	2 804 813	Autres produits de gestion courante	19 270	2 060
Charges de coproduction	800	1 000	Produits financiers	229	238
Autres charges de gestion courante	77 936	66 500	Produits exceptionnels	8 092	4 020
Charges financières	51	50	Repr. sur amortissements et provisions	19 797	0
Charges exceptionnelles	1 826	2 700	Transfert de charges	0	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	20 064	0	Résultat (perte)	0	0
Résultat (bénéfice)	68 428	0			
TOTAL	4 357 922	5 767 648	TOTAL	4 357 922	5 767 648

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - ANTRE-PEAUX
Budget EMMETROP

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	500 000	420 400	Subventions	2 830 788	3 283 500
Variation de stocks			Total Etat	2 113 788	2 063 800
Achats de spectacle		54 500	Ministère de la Culture	665 000	755 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques		101 000	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, électricité, chauffage		30 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	95 000	80 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement		31 500	Ministère de la Ville dont DSU	359 000	255 000
Fournitures administratives		30 400	Aides à l'emploi	994 788	973 800
Fournitures spécifiques liées aux spectacles		124 000	Total Région	350 000	420 000
Achats de marchandises		49 000	Culture	290 000	420 000
Services extérieurs	300 000	238 500	Autres	60 000	
Sous traitance générale		125 000	Total Département	25 000	40 000
Locations immobilières		17 500	Culture	25 000	40 000
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété		65 500	Total Commune	342 000	445 000
Entretien et réparations		9 500	Culture	217 000	280 000
Primes d'assurance		16 500	Autres	125 000	165 000
Etudes et recherche		4 500	Autres subventions & Partenariats		314 700
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	1 260 000	1 213 100	Ventes	309 793	418 800
Rémunération d'intermédiaires et honoraires		618 400	Prestations de services	84 711	64 600
Publicité, publications, relations publiques		161 900	Recettes de spectacle	84 272	191 700
Déplacements, missions, réceptions		227 200	Recettes de billetterie	77 555	160 000
Frais spéciaux et de télécommunication		199 000	Location de salles et prestations annexes	63 165	
Services bancaires et assimilés		1 500	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)		5 100	Ventes de marchandises		2 500
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée	20 075	13 000
Charges de personnel	1 049 762	1 778 300	Autres produits de gestion courante	19 270	
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	70 000	64 000	Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles	74	1 000	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	3 179 836	3 715 300	TOTAL	3 179 836	3 715 300

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - ANTRE-PEAUX
Budget BANDITS-MAGES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	23 080	148 992	Subventions	809 535	1 632 098
Variation de stocks		20 000	Total État	651 535	850 796
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	190 000	320 566
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	2 672	89 350	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	4 551	29 642	Ministère de la Jeunesse et des Sports		40 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	3 387	10 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	12 470	12 000	Aides à l'emploi	461 535	481 230
Fournitures spécifiques liées aux spectacles		8 000	Total Région	16 000	242 017
Achats de marchandises			Culture	16 000	222 017
Services extérieurs	17 980	263 198	Autres		20 000
Sous traitance générale		69 048	Total Département	30 000	30 000
Locations immobilières		76 000	Culture	30 000	30 000
Locations mobilières		91 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	112 000	205 000
Entretien et réparations	13 801	11 250	Culture	100 000	170 000
Primes d'assurance	3 873	8 400	Autres	12 000	35 000
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		304 285
Documentation	306	7 500	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	98 868	501 395	Ventes	36 833	8 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	5 328	49 000	Prestations de services	36 833	8 000
Publicité, publications, relations publiques	6 009	136 500	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	43 142	235 395	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	43 833	74 500	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	556	6 000	Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	4 225		Production immobilisée		
Charges de personnel	632 102	728 513	Autres produits de gestion courante		2 000
Charges de coproduction			Produits financiers	229	230
Autres charges de gestion courante	7 936	2 500	Produits exceptionnels	8 092	4 020
Charges financières	51	50	Repr. sur amortissements et provisions	19 797	
Charges exceptionnelles	1 752	1 700	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	20 064		Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	68 428		TOTAL	874 486	1 646 348
TOTAL	874 486	1 646 348			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - ANTRE-PEAUX
Budget NEZ DANS LES ÉTOILES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	17 000	55 000	Subventions	72 000	122 000
Variation de stocks			Total Etat	30 000	60 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	30 000	60 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	11 500	10 000	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	4 500	5 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSJ		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	10 000
Achats de marchandises	1 000	40 000	Culture		10 000
Services extérieurs	34 000	9 000	Autres		
Sous-traitance générale			Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières	24 000		Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	32 000	50 000
Entretien et réparations	4 000	2 000	Culture	32 000	50 000
Primes d'assurance	6 000	7 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	10 000	2 000
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	26 000	23 000	Ventes	227 100	264 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services	226 300	264 000
Publicité, publications, relations publiques	2 000	1 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	20 000	18 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	4 000	4 000	Location de salles et prestations annexes	800	
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	221 300	296 000	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction	800	1 000	Produits financiers		
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)			TOTAL	299 100	386 000
TOTAL	299 100	386 000			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - ANTRE-PEAUX
Budget SON ART LAB

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	1 000	5 000	Subventions	0	0
Variation de stocks			Total État	0	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	1 000	5 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	3 500	6 000	Autres		
Sous-traitance générale			Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	2 500	5 000	Culture		
Primes d'assurance	1 000	1 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	0	9 000	Ventes	4 500	20 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires		5 000	Prestations de services	4 500	20 000
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions		4 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication			Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés					
Charges de personnel	0	0	Production immobilisée		
Charges de coproduction			Autres produits de gestion courante		
Autres charges de gestion courante			Produits financiers		
Charges financières			Produits exceptionnels		
Charges exceptionnelles			Repr. sur amortissements et provisions		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Transfert de charges		
Résultat (bénéfice)			Résultat (perte)		
TOTAL	4 500	20 000	TOTAL	4 500	20 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales



Personnes rencontrées :

Chantal Lamarre, directrice
Alain Bavay, adjoint à la Culture d'Eleu-dit-Leauwette
Janine Saniez, adjointe à la Culture de Montigny-en-Gohelle
Guy Alloucherie, metteur en scène, compagnie HVDZ (Hendrick Van Der Zee)
Doreen Vasseur, metteur en scène, compagnie Théâtre de la Fiancée

En arrivant sur le site de la base 11-19, le paysage qui s'offre aux yeux du visiteur est dominé par le terril et le puis. A Loos-en-Gohelle, on a choisi de conserver ces patrimoines industriels comme une trace, une mémoire douloureuse, mais aussi une mémoire vivante. En dix ans, le bassin a fait sa mutation et la culture et l'agriculture ont pris place sur ces terrains abandonnés

“On se rend bien compte aujourd’hui que la recherche de formes ne peut être déconnectée de la recherche de sens. Il faut des espaces pour les frictions, les flottements, des espaces où l’on soit courageusement dans la recherche.”

par l'activité minière en 1986. A Loos-en-Gohelle, culture et agriculture, investissent les friches de l'ancien carreau et témoignent de la transformation d'un territoire particulièrement blessé par la reconversion industrielle des années 80. La base 11-19 est ainsi, depuis 1998, le nœud culturel d'un réseau cultivé durant dix ans à

l'échelle d'un bassin de population de près de 650 000 habitants, le réseau Culture Commune.

En 1987, le conseil général du Pas-de-Calais engage une réflexion pour évaluer la faisabilité d'un projet culturel intercommunal.

Chantal Lamarre, alors stagiaire à l'Anfiac, est chargée de cette mission¹ qui débouchera en 1990 sur la création de l'association

Culture Commune, qu'elle dirige depuis lors.

"Quand je suis arrivée, le projet qui m'obnubilait était la question de la mutation du bassin. A cette époque j'aurais pu défendre, en tant qu'agent de développement culturel, un équipement à créer sur le territoire. Seule Béthune disposait d'une structure culturelle nationale (CDN). Les élus qui m'avaient demandé de venir travailler avec eux souhaitaient de leur côté créer un festival. Ma proposition a, finalement, été de prendre un an pour travailler avec les acteurs politiques, économiques et sociaux sur la notion de développement local. C'était un terme que l'on entendait beaucoup mais qui restait lettre morte parce qu'il perturbait les schémas d'intervention classique³."

Transformer un territoire

Pour donner un sens commun au projet à venir, et garantir le partage entre les acteurs d'un constat et d'une ambition, Chantal Lamarre proposera de créer

une association intercommunale avec les mairies. "Je ne pouvais pas attendre une initiative de la population, il y avait très peu de capacités d'initiatives et la population était dans une situation de "remise de soi". Il fallait travailler sur un

"Ici, il y a une source inépuisable de mémoire, de paroles qui correspondent à notre travail sur la poésie industrielle. Le témoignage est une forme de résistance²."

Eric Goubet
Métalvoicce

processus d'émancipation qui permette à la population de reprendre progressivement son sort en main." En s'adossant au principe de l'association intercommunale, Chantal Lamarre va travailler avec les élus pour élaborer le sens des actions qui seront menées. "Il s'est ainsi dégagé une ambition pour le territoire. en proposant des actions de qualité, nous avons remué tous les niveaux, pointé les incohérences, révélé le besoin de compétences, déniché des talents. par cette action, nous souhaitons faire éclater cette chape de plomb qui pèse au-dessus des têtes de la population depuis plus d'un siècle."

Le lieu

Culture commune travaille en association sur de multiples territoires communaux. Dans les écoles, dans les salles polyvalentes, dans les espaces publics, se déroulent aussi bien les stages, les ateliers de formation que la diffusion des créations. Depuis 1998, Culture Commune dispose aussi sur la base 11/19, d'un outil propre de production et de recherche artistique, de rencontres et de présentation aux publics. Autour de la nef, ancienne salle des pendus transformée en espace de répétitions se trouvent 2 autres espaces de répétitions, un centre de ressources sur les écritures théâtrales, un espace culture multimédia, un centre de ressources transmission de la mémoire et patrimoine et des bureaux administratifs.

La base 11/19 est nommée par les puits qui ont été creusés respectivement en 1891 et 1896. L'histoire de la mine a commencé à Loos en Gohelle en 1850. Le premier puit a été fondé en 1873. Au total Loos accueillera sur son territoire six puits de mine et six terrils. Après la fermeture, la commune devient propriétaire du carreau en 1989. Celui-ci sera inscrit à l'inventaire des monuments historiques en 1992. L'inscription au contrat de plan, d'un projet de réhabilitation de la friche se fera en 1994. Un syndicat intercommunal d'aménagement devient le Maître d'Ouvrage. Une première tranche de 66 MF a été engagée en 1996 qui a permis l'ouverture d'une partie du site qui mixe des activités culturelles et environnementales. La Communauté d'Agglomération Lens-Liévin créée en janvier 2000 assume désormais la maîtrise d'ouvrage du projet et développe également un centre de création d'écoentreprises. La base 11/19 s'étend sur 110 hectares de terrain et propose d'ores et déjà une capacité de 16 000 m² de planchers.

Autour d'un idéal fondateur fondé sur le concept de développement durable, le projet s'organise aujourd'hui autour de 5 thèmes :

- le thème art et culture (culture commune et les fabriques)
- le thème nature et écologie végétale (un parc et une jardinerie)
- le thème sport, loisirs et tourisme (une base sportive et touristique)
- le thème économique (eco-entreprises)

1- *Analyses de politiques culturelles et des pratiques intercommunales des communes minières pour l'élaboration d'un projet de développement culturel du bassin minier : mémoire de Dess Direction de projets culturels. Chantal Lamarre sous la direction de François d'Arcy, directeur de l'IEPde Grenoble – Anfiac. 1998.*

2- *Eric Goubet dans Télérama n° 2538, 2 septembre 1998.*

3- *Chantal Lamarre - Entretien - novembre 2000.*

4- *Janine Saniez et Alain Bavay Entretien - novembre 2000.*

5- *Chantal Lamarre - Entretien - novembre 2000.*

Culture Commune le label de scène nationale, a évité le pire, mais les questions restent posées quant à la capacité de l'Etat de soutenir une initiative comme la nôtre."

Le projet, les projets ; Mettre en mouvement le territoire

Culture Commune est porteur depuis sa création d'une projection sur l'avenir, d'une ambition. A partir d'une analyse pragmatique de ce qui va et de ce qui ne va pas sur le territoire, l'équipe a travaillé à l'élaboration de projets, dans le court terme comme dans le long terme. Le terme de projet est devenu un "socle" de la démarche de Culture Commune car, pris dans son acception de partage et de collectif, il a permis une mise en mouvement du territoire. La spécificité du travail a alors été de traiter le paradoxe de la mise en œuvre de projets d'artistes par définition porteurs de projets individuels, qui ne peuvent se réaliser que dans la sphère collective. C'est cette combinaison des projets singuliers inscrits dans un projet culturel et politique global, qui participe à la transformation du bassin.

Aujourd'hui 32 communes sont réunies au sein de l'association et l'évolution de Culture Commune combine le développement d'un Projet de territoire, d'un Projet culturel et d'un Projet artistique. Le travail mené sur ce dernier permet de définir avec chaque commune des actions artistiques et publiques plus précises. Les résidences menées sous des formes très diverses dans toutes les disciplines permettent de créer entre les populations, les élus et les équipes de nouveaux liens, un socle solide au développement du territoire, et de qualifier également les pratiques existantes. En fonction de l'ambition d'évolution de la vie culturelle et sociale de chaque commune, une démarche individualisée de conseil et de mise en œuvre partielle du projet culturel municipal a été assumée par Culture Commune.

Trente-deux communes :

L'un des formidables pari de Culture Commune est de poursuivre depuis dix ans un travail permanent sur le sens des politiques culturelles publiques avec comme chambre des débats des rencontres régulières avec les représentants de 32 communes réunissant chacune entre 3000 et 40 000 habitants. Le conseil d'administration de l'association réunit à égalité, quelle que soit leur taille, les communes qui sont représentées par leur maire ou leur maire adjoint délégué. Le département, la région et l'Etat sont également membres de droit. Depuis 1992 la charte⁴ adoptée a introduit trois collèges dans l'association qui élisent leurs représentants au CA. Les trois collèges sont, le collège "Associations et structures partenaires", le collège "Relais, représentant du public" et le collège "Entreprises". La charte précise que les principes de l'association seront la complémentarité, la mutualisation, la coopération, la solidarité et la non-ingérence dans les affaires communales et associatives.

Récemment un élu témoignait de la mutation du territoire en disant : "Nous sommes debout". Culture Commune, c'est-à-dire les populations, les élus, les artistes, les opérateurs, a été l'un des ferments de cette transformation. C'est de cet engagement collectif et de ces doutes inhérents à la recherche et aux véritables choix politiques dont témoignent Janine Saniez et Alain Bavay, respectivement adjointe à la culture de Montigny-en-Gohelle et adjoint à la culture d'Eleu-dit-Leauwette.

"Nous sommes partis du constat selon lequel l'action culturelle était défaillante sur notre territoire. Non seulement il n'y avait presque rien en termes culturels, mais en plus nous étions au cœur d'une crise économique terrible. Ce qui existait culturellement parlant, c'était des pratiques académiques disséminées et sans ambition. Il était nécessaire d'acculturer la population à la création contemporaine. La mutualisation de nos moyens pour avoir un lieu, un théâtre, quelque part sur le territoire aurait été suicidaire et nous avons donc choisi de nous focaliser sur la création et la transmission autour de Culture Commune. Chaque commune pouvait grâce à ce dispositif développer son propre projet sur un thème, croiser des pratiques amateurs et professionnelles et mutualiser à l'échelle d'une vingtaine et maintenant d'une trentaine de communes les expériences. Ce dispositif nous a évité de partir dans tous les sens. En trouvant une cohésion, nous avons vu naître un espoir commun, dont Chantal Lamarre a été le catalyseur.

"Pour choisir un axe de développement artistique, et un public avec lequel nous allions plus particulièrement travailler, nous avons eu des échanges réels avec nos services culturels et avec Culture Commune. C'est ainsi qu'ici nous avons choisi les arts du cirque, là la pratique musicale. Ces débats ont permis une effervescence et Culture Commune a pu mobiliser ses réseaux pour que les interventions artistiques soient justes et de qualité.

"La présence des artistes dans chaque projet offre une proximité avec la population, tout en nous situant dans un paysage culturel national.

"Ce qui compte aujourd'hui c'est l'interrelation, la mise en réseau des expériences. Il faut que nous garantissions un développement équilibré entre la base 11/19 et les communes et que nous soutenions ce qui s'est généré naturellement. Il faut aussi que nous évitions une autosatisfaction qui se limiterait à nos analyses politiques et techniques. Le champ des possibles s'est ouvert avec Culture Commune, il y a eu une valorisation du territoire, mais il faut aussi que nous allions plus loin dans l'analyse de l'appropriation que les populations ont pu se faire de ces actions."

Ainsi chaque territoire, chaque entité a pu définir progressivement une politique culturelle communale correspondant à son engagement au sein de Culture Commune. C'est cette dialectique qui a singularisé la notion de projet de développement local culturel au sein de cette association intercommunale.

Pour Chantal Lamarre, le projet de Culture Commune est interdisciplinaire, international, interculturel, intercommunal. "Mon projet est tout simplement en rapport à l'évolution de notre société, la société de communication. Il est nécessaire que les artistes réfléchissent aux dangers du cloisonnement et de la sur professionnalisation qui conduit à une forme d'illettrisme et de fermeture au monde réel. On se rend bien compte aujourd'hui que la recherche de formes ne peut être déconnectée de la recherche de sens. Il faut des espaces pour les frictions, les flottements, des espaces où l'on soit courageusement dans la recherche." Afin de poursuivre ces objectifs Culture Commune a mis en place un programme qui se décline autour de trois axes de développement, la création-diffusion, la formation et la communication. La Fabrique de la Base 11-19 a donné au projet une visibilité et une lisibilité plus forte sur le territoire sans désengager la structure du travail partenarial avec les communes. Au contraire, cet outil de fabrique permet de soutenir plus avant les artistes associés, comme l'ensemble des compagnonnages dans leurs démarches. L'axe patrimonial reste également particulièrement vivant au sein du projet qui développe au cœur du bassin minier un large partenariat avec différents sites patrimoniaux et des publics associés.

Programmation

L'association mène parallèlement le travail de fabrique sur la Base et un travail de diffusion et d'action culturelle avec les communes. Cette action est à la

fois une action de conseil, de programmation de spectacles, de coproduction d'événements et de mise en œuvre de formations artistiques. Alors que la Base héberge les résidences de création et la permanence artistique, Culture Commune accompagne les programmations variées sur les communes du territoire. Ainsi, sur un trimestre, le programme de Culture Commune propose du théâtre ("Toute nudité sera châtiée", une création d'une compagnie associée, mais aussi le spectacle de Fellag ou le théâtre itinérant d'Eyala Penà), des contes (par la compagnie du Tire-Laine) et des musiques actuelles et du jazz (avec Daran, Nakodjé ou l'orchestre national de jazz). On retrouve ainsi, dans ce projet des missions qui vont de la fabrique "pure" à la diffusion de spectacles, en passant par toutes les déclinaisons possibles d'une présence artistique sur un territoire.

Publics

"Je crois que l'on ne peut soutenir la création sur ce territoire sans inventer des formes multiples de rencontres avec les habitants, sans susciter un désir de curiosité réciproque entre la population et les artistes. C'est pour cela que dès le départ, l'aventure de Culture Commune, a consisté à créer de toutes les façons et en tous lieux possibles des conditions de rencontres entre des œuvres et un public, mais aussi entre les artistes et une population. La constitution et la formation d'un public pour le théâtre, la danse, les arts de la rue sont des enjeux fondamentaux pour la création et la circulation des œuvres, mais le décloisonnement des publics en termes de mixité sociale, géographique, générationnelle est un objectif tout aussi primordial dans une société culturellement segmentée⁶." Le travail de Culture Commune a permis de mettre en place une relation de confiance avec des publics. La qualité des politiques d'action culturelle, la place prépondérante des artistes dans ces processus d'appropriation ont induit une demande

des artistes pour "les rendez-vous avec le public" qui offrent régulièrement des ouvertures et des échanges sur des travaux artistiques en cours. Ainsi le public prend une place dans la création, que ce soit comme "inspirateur", spectateur ou parfois comme acteur. La possibilité offerte de partage et d'écoute amplifie encore cette relation lorsque au sortir d'un projet un groupe amateur peut à son tour utiliser les ressources de la Base 11-19, comme cela a été le cas avec le K.A.K 40 où, après une création, menée avec le soutien artistique des Metalvoive, de la Compagnie Azanie et de Generik Vapeur, une partie du groupe a décidé de poursuivre le travail et de développer de nouveaux projets artistiques.

Développement

"Dans les mois et années à venir il faut pouvoir poursuivre cet investissement collectif, fédérer et ouvrir de nouveaux chantiers. Il nous faut créer de nouvelles fabriques, dans les arts de la rue et les arts chorégraphique en relation avec le développement des politiques de créations que nous menons avec les communes. Il nous faut développer les centres de ressources, doter l'espace culture multimédia de nouveaux outils pour la création tant pour les artistes que pour notre public et offrir, au sein de la base, une possibilité de proposer des spectacles, des performances issus de recherches et laboratoires artistiques. Il nous faudrait développer plus encore un public très curieux qui revendiquerait ces prises de risques et demanderait avant toute chose des œuvres contemporaines. Ce qui m'intéresse ce n'est pas de "posséder" un théâtre, mais d'expérimenter sur un territoire une ambition artistique et culturelle qui nous permettra de passer du XIX^e au XX^e siècle."

6- La charte Culture Commune - novembre 1992.

Guy Alloucherie – Compagnie HVDZ (Hendrick Van Der Zee)

Le Ballatum Théâtre a depuis 1990 particulièrement marqué la scène théâtrale française. La réussite du travail mené à Liévin durant cinq ans autour de la résidence du groupe d'Eric Lacascade et de Guy Alloucherie a permis de développer, sur un territoire jusqu'alors déserté de toute initiative culturelle, de nouvelles pratiques de la population organisées autour des programmations et des dispositifs de sensibilisation des publics. En 1995 le manque de lieu amène le Ballatum à demander un espace de travail et à visiter la Base 11-19 qui n'était pas encore confiée à Culture Commune. Le désir commun des élus et de la compagnie pour cette nouvelle implantation du Ballatum ne sera pas suivi par l'Etat qui proposera alors un Centre dramatique national au groupe. L'expérience du CDN sonnera le glas de la compagnie et Guy Alloucherie quittera le Ballatum pour revenir sur son territoire d'origine en 1998 en tant qu'associé au projet de Culture Commune. "Je crois qu'en fait, ce départ du Nord du Ballatum et le refus du ministère de nous aider dans le projet d'implantation sur la Base 11-19 a sans doute été une chance pour le 11-19. A l'époque, j'ai eu peur de la non-adéquation de notre travail de recherche avec ce lieu. Je craignais la faiblesse de notre projet politique, peut être parce que je suis né à 30 km de là. Le danger avec le Ballatum ou avec une autre compagnie aurait été le repli sur un projet singulier. Nous aurions été trop exclusifs. Quand tu es durant trois mois sur un spectacle, les ouvertures que tu peux faire sur un territoire sont rares. L'ouverture ne peut être un objectif prioritaire, ce travail militant de longue haleine est un projet en soi. Personnellement en tant qu'artiste associé de Culture Commune, je propose 5 à 10 rencontres par an. Cela ne suffirait pas à nourrir une programmation si j'étais seul occupant. En plus, avec Culture Commune, j'ai un médiateur qui connaît à la fois mon travail et le territoire. S'il n'y avait pas de suivi, on perdrait tout à chaque fois. Ma dernière expérience avec Kader, ce travail avec un comédien de la compagnie sur sa mémoire qui est la mémoire ouvrière du territoire, je n'aurais pas pu le faire, je crois même que je n'aurais pas eu l'idée de le faire. Dans cette présentation, j'ai pu mobiliser des moyens vidéo de l'atelier de Culture Commune sans engager des fonds importants. C'est la première fois que j'utilise la vidéo dans un spectacle, sans cette installation sur la base, sans la structuration de Culture Commune, je ne mènerais pas cette expérimentation, je n'aurais pas eu le culot de la faire. Le rapport au public lors de ces cartes blanches est exceptionnel. Souvent on me demande ce que je vais faire du matériau produit. Le public se sent partie prenante de l'histoire, il contribue à la naissance des projets. Ici, j'ai l'impression que je fais ce que je dois faire, que j'obtiens des embryons de réponses aux questions que je me pose en permanence. Pour quoi, et pour qui je fais du théâtre ?

Je crois aussi que la proximité d'outils, de pratiques, d'artistes qui te sont "étrangers", a priori, est un atout formidable. Les mondes sont tellement différents que s'il n'y avait pas de lieux de rencontres nous ne parlerions pas, d'autant plus que nos vocabulaires sont différents. Dans la base, avec Culture Commune, je suis dans une situation de remise en cause permanente. Ici, il y a un vrai intérêt, la présence du public dans les laboratoires fait qu'il y a un test, que tu es obligé de travailler. Le travail d'action culturelle n'est pas une vague caution, c'est un principe actif.

Doreen Vasseur

Le Théâtre de la Fiancée (TF)

Doreen Vasseur a commencé son parcours dans une compagnie de théâtre amateur dans laquelle d'autres compagnons de Culture Commune, comme Philippe L'Herbier et Kader Baraka ont également forgé leurs premières armes. Pour Doreen Vasseur et sa compagnie, Culture Commune répond aux attentes des artistes de la région qui partage le même désir d'engagement sur le territoire. Culture Commune offre par son dispositif des lieux de travail, des lieux où l'on peut s'essayer, éprouver en public ce que l'on tente. "Si je crée une compagnie c'est que je veux dire des choses. Culture Commune nous a soutenus dès la création de la structure en 91 en programmant notre première création dans un festival. On ne peut pas imaginer combien dans un contexte hostile ces soutiens sont importants. A la Drac, on est tout de suite une compagnie de plus qu'il va falloir aider, alors qu'avec Culture Commune et les municipalités il y a tout de suite des tentatives pour inscrire ton projet dans le projet du territoire. C'est une interpellation simultanée dans laquelle nous épaulons nous aussi le lieu. On contribue alors très vite à la vie du projet, on organise des ateliers, on participe aux comités de lecture. Avec Culture Commune, on a un partenaire, qui te fait confiance sur une création en te proposant une coproduction, en t'accompagnant jusqu'à la diffusion à Sallaumines (le lieu de la création), mais on a aussi un partenaire auquel tu peux faire confiance lorsque tu l'interpelles pour t'aider à monter une convention de résidence avec la ville de Lens. C'est ce travail et cette exigence réciproque qui sont rares."

Notice Culture Commune (Fabrique théâtrale)

La situation	Ville :	Loos-en-Gohelle	Situation :	-
	Nom du quartier :	Lorraine Saint-Albert (Liévin) Saint-Pierre (Lens)	Région :	Nord Pas de Calais
	Nbre d'habitants :	80 000 (3 villes)	Nbre d'habitants :	4M

L'identité	Nom du site :	Base 11-19		
	Nom de l'opérateur :	Culture Commune		
	Date de création :	1990	Date d'ouverture :	sept 1998
	Président :	Alain Lefebvre		
	Directeur :	Chantal Lamarre		
	Adresse :	rue de Bourgogne 62750 Loos-en-Gohelle Tél : 03 21 14 25 35 - Fax : 03 21 14 25 30		
	Opérateur associé :	Hendrick Van Der Zee		
Opérateur associé :	Metalvoice			
Opérateur associé :	Station Mir			

Lieu	Propriétaire du bâtiment :	Communauté d'agglomération de Lens-Liévin		
	Type d'occupation :	convention	Durée :	-
	Précédente affectation :	"salle des pendus" ex-bains douches - vestiaires des mineurs		
	Surfaces construites :	-	Surfaces de terrain :	-
	Surfaces des bâtiments exploités :	1 100 m ²		

Repères chronologiques	
12/1985	fermeture du site minier 11-19. Rachat au franc symbolique par la municipalité de Loos-en-Gohelle pour éviter la destruction.
De 1985 à 1990	organisation par la Ville de spectacles avec la participation des habitants dans le cadre des "Gohellliades".
1990	Culture Commune est déléguée de production par le conseil général du Pas-de-Calais d'un spectacle <u>Le bourgeois sans culotte</u> de Kateb Yacine mis en scène par Thomas Gennari (5 mois d'aménagements et répétitions sur la friche - 1 mois de représentations).
1991	Organisation sur 15 jours de novembre d'une rencontre transnationale sur la polonité axée sur des créations contemporaines polonaises et françaises (arts plastiques - théâtre - danse - musiques).
1995	Etude d'élaboration du concept "artistique, culturel et social" du site minier 11/19 pour le compte du Samzal (syndicat devenu propriétaire) réalisé par Chantal Lamarre (développement de projets de fabrique).
1996	création d' <u>Issue de secours</u> , spectacle de danse verticale et voltige par Antoine le Menestrel et Olivier Farge.
1997	Démarrage des travaux de la Fabrique théâtrale.
1998	Juillet : déménagement de Culture Commune •Septembre : inauguration de la Fabrique (une semaine de spectacles, performances).

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
-	-	-	-

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Nef centrale	théâtre/danse/arts du cirque/NTIC	400 m ²	200
Salle 1	théâtre/danse/NTIC	100 m ²	50
Salle 2	théâtre/danse/NTIC	100 m ²	50
Espace culture multimédia		60 m ²	
Centre de ressources écritures théâtrales contemporaines			
Centre de ressources transmission de la mémoire et patrimoine			

Espaces administratifs

6 bureaux dont 2 pour artistes associés (Hendrick van Der Zee/Metalvoice)

Présence d'un bar :	oui	Heures d'ouverture :	rendez-vous avec public
Présence d'un restaurant :	non	Nbre de couverts / jour :	
Présence de logements pour les résidences :	non		
Présence de logements de fonction :	non		

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

C^{ie} Hendrick van der Zee
metteur en scène : Guy Alloucherie
(théâtre, cirque, danse)

C^{ie} Metalvoice
directeurs artistiques : Eric Goubet - Pascal Dores
(arts de la rue)

Station Mir
responsable artistique : David Dronet
(siège social : Hérouville Saint-Clair - 14)
(collectif artistes multimédia)

Structures associées - 2^e cercle

Théâtre de la Fiancée
direction artistique : Doreen Vasseur (théâtre)

C^{ie} Thomas Duchatelet (danse contemporaine)

C^{ie} Funk Attitude
chorégraphe : Jean-Pierre

Douterlingne (danse funk, hip hop, jazz)

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion	
Théâtre	****	**	****	Cirque	***	-	**
Arts plastiques	*	-	*	Ciné - Audio	***	***	***
Écritures	***	****	***	Radios / Tvs	-	-	-
Patrimoine	-	***	***	Danses	****	****	****
Presse	-	-	-	Arts de la rue	***	**	***
Musiques	***	***	***	Modes	-	-	-
Multimédia	****	*****	****	Solidarité, citoyenneté	-	-	-

Résidences artistiques

Courtes (moins de 3 mois) :	oui	Nbre par an : 15
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans) :	oui	Nbre par an : 10
Longues (plus de trois ans) :	oui	Nbre par an : 3

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	4	25	93
Ateliers de formation spécialisés	7	7	104
Mise à disposition de locaux	5	15	280
Spectacles professionnels avec amateurs	5	5	400

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	3	1	50	200
Créations et expositions originales	10	1	500	700
Ouverture des processus de création aux publics	13	15	50	200
Conférences, rencontres	12	12	50	200

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Sur le site

La Chaîne des terrils/Carreau vert/et aussi des associations dont le siège social est à Culture Commune : Les Mains Bleues/KAK40

Associations socio-éducatives des 3 quartiers

Affiliation à des réseaux

-

Éléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	30 dont fabrique
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	5 725 000 (2000) dont intermittents
Budget de l'opérateur principal :	13,43MF (2000)
Chiffre d'affaires consolidé du site :	18,5 MF

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Urbains	Rendez-vous avec le public	Mutation	Intercommunalité
Mémoire	Résidence	Tourisme	Développement local
Réseau	Patrimoine	Eco-développement	et durable
Population	Artistes associés		Complémentarité
	Compagnonnage		Solidarité

Principaux partenaires financiers :

Conseil régional Nord-Pas-de-Calais
 Conseil général Pas-de-Calais
 Drac
 32 communes adhérentes
 CALL (Communauté d'agglomération de Lens-Liévin)
 FEDER - IRISI
 Caisse des dépôts et consignations

Partenaires pour l'investissement

La situation

Territoire :	Ex-Bassin minier du Pas-de-Calais	Région :	32 villes adhérentes
Nom du quartier :	-		Aix-Noulette, Avion, Barlin, Béthune,
Nbre d'habitants :	650 000		Billy-Berclau, Bruay-la-Buissière,
Situation :	-		Bully-les-Mines, Douvrin, Eleu-dit-Leauwette,
			Fouquières-lez-Lens, Givenchy-en-Gohelle,
			Gouy-Servins, Hénin-Beaumont,
			Hersin-Coupigny, Hulluch, Lens, Libercourt,
			Liévin, Loison-sous-Lens, Loos-en-Gohelle,
			Mazingarbe, Meurchin, Montigny-en-Gohelle,
			Noyelles-les-Vermelles, Noyelles-sous-Lens,
			Pont-à-Vendin, Sallaumines, Servins,
			Souchez, Vendin-le-Vieil, Vimy, Wingles
		Nbre d'habitants :	320 000

L'identité

Nom du site :	Base 11-19		
Nom de l'opérateur :	Culture Commune		
Date de création :	1990	Date d'ouverture :	sept 1998
Président :	Alain Lefebvre		
Directeur :	Chantal Lamarre		
Adresse :	rue de Bourgogne 62750 Loos-en-Gohelle		
	Tél : 03 21 14 25 35 - Fax : 03 21 14 25 30		
Opérateur associé :	Hendrick Van Der Zee		
Opérateur associé :	Metalovoice		
Opérateur associé :	Station Mir		

Repères chronologiques

1988	étude de faisabilité d'un projet de développement artistique et culturel intercommunal pour le bassin minier du Pas-de-Calais
1989	préfiguration du projet avec 22 communes (225 000 habitants)
1990	mars : création de l'association Culture Commune avec 27 communes (275 000 habitants) de mars à décembre : poursuite de la préfiguration
1991	démarrage, mise en œuvre projet intercommunal de développement
1992	décembre : adoption de la charte de Culture Commune
1998	déménagement sur la Base 11-19 dans la Fabrique théâtrale (voir Fabrique)
1999	obtention du statut de scène nationale

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	37	hebdomadaire ou mensuel	1 100
Ateliers de formation spécialisés	-	-	-
Mise à disposition de locaux (stages)	-	20	240
Spectacles professionnels avec amateurs	02	-	60

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	82	70	80	700
Créations et expositions originales	12	5	200	350
Ouverture des processus de création aux publics	8	8	500	700
Conférences, rencontres	2	2	50	100

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

- associations et structures culturelles des villes adhérentes (entre 100 et 120 sur les projets)
- équipes artistiques professionnelles implantées dans les villes : Comédie de Béthune /théâtre de la Licorne

Affiliation à des Réseaux

-

Éléments budgétaires (voir Fabrique):

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	-
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	-
Budget de l'opérateur principal :	-
Chiffre d'affaires consolidé du site :	-

Références documentaires

Site

www.culture-commune.asso.fr

Rapports

Culture Commune – document de présentation édité par l'association intercommunale de développement artistique et culturel

La Base 11-19 document édité par la SAEM Artois développement, octobre 2000

La charte Culture Commune, Novembre 1992

Analyses de politiques culturelles et des pratiques intercommunales des communes minières pour l'élaboration d'un projet de développement culturel du bassin minier, mémoire de Dess, direction de projets culturels, Chantal Lamarre sous la direction de François d'Arcy, directeur de l'IEPde Grenoble, Anfiac 1988

Projet artistique et culturel de Culture Commune, décembre 1997, Culture Commune

Documents de communication :
Journal programme de Culture Commune, septembre – décembre 2000

Presse :

La Documentation française, Observatoire des politiques culturelles "Action culturelle et coopération intercommunale"

Territoire, "Culture Commune et intercommunalité", hors série, novembre 1996

La Scène, "La culture tisse sa toile", n° 48, septembre 1996

Athéna Itinéraire Bis, "Théâtre, décentralisation et monde rural", hors série n° 7, avril 1997

Télérama, "Bienvenue sur le carreau", n°2538, 2 septembre 1998

L'Humanité, "A Loos-en-Gohelle, les artistes vont au charbon", 2 avril 1999

Télérama, "Cyberculture en sol mineur", n°2566, 17 mars 1999

POUR, "L'appropriation d'un territoire culturel" (le Nord-Pas-de-Calais), n° 163, septembre 1999

Théâtre Magazine, "Quand les artistes vont au charbon", Hiver 2000

Le Journal des Maires, "Le Carreau, temple des arts", mai 2000

Note budgétaire

Pour Culture Commune, l'approche que nous proposons est de consolider Culture Commune et la compagnie HDVZ.

Le Consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 18,5 MF sur lequel Culture Commune représente 13,5 MF et la Compagnie Hdvz 5 MF. Le prévisionnel 2001 est positionné à 21 MF soit une augmentation demandée de 13 %. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000. Les deux structures budgétaires sont très différentes entre les deux structures.

Produits

Le premier financeur du site est l'Etat qui couvre avec 4,2 MF presque 23 % du budget général, dont le ministère de la Culture à hauteur de 2,75 MF soit 15 % du total des produits, le ministère de l'Emploi à hauteur de 0,9 MF soit 5 % du même total et le ministère de la Ville à hauteur de 0,5 MF soit 2,7 %. Cet apport de l'Etat est surtout fait sur Culture Commune. L'Etat ne représente que 7 % du budget de HDVZ et 28 % chez Culture Commune.

La région apporte 3,1 MF (16,7 %) dont 2,8 à Culture Commune.

Les communes représentent 2,9 MF (15,7 %) du budget intégralement versés à Culture Commune

Le département donne 2,6 MF (14 %).

Les recettes propres 5,2 MF (28 % du consolidé) sont essentiellement apportées par la compagnie, par la vente de ses spectacles (4 MF sur les 5,2 MF). Les autres recettes correspondent à la billetterie et aux retours sur coproduction de Culture Commune. Les autres financements viennent pour une part du Feder, de l'Onda et de partenariat divers.

Charges

Les charges du lieu correspondent à un loyer, à l'entretien du site, aux fluides et aux assurances. La totalité représente environ 500 KF soit moins de 3 %.

Les charges de personnel représentent 49,7 %. Il faut dans ce cadre noter que sur 2000 la couverture par les aides à l'emploi est de 10 %.

Les charges artistiques de Culture Commune sont identifiables sur le plan des achats de spectacles et coproduction, soit un total de 4 MF. Cette masse ne représente que les charges directes dépensées par Culture Commune. La totalité des charges de la compagnie, soit 5 MF, étant des charges artistiques, le coût du fonctionnement n'étant pas identifiable dans nos documents.

Investissement

Le coût des premiers aménagements réalisés sur la Base 11-19 est de 6,2 MF. Le projet de fabrique des Arts de la Rue et de l'espace de diffusion expérimental est budgété à 10 MF.

Le site a été acheté par le franc symbolique par la collectivité locale.

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - BASE 11-19

Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	4 557 992	4 399 230	Subventions	12 893 752	15 374 190
Variation de stocks	0	0	Total Etat	4 182 280	4 689 536
Achats de spectacle	3 956 000	3 908 137	Ministère de la Culture	2 748 280	3 458 400
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	56 890	9 000	Ministère de l'Education nationale	15 000	25 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	181 000	162 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0
Fournitures d'entretien et de petit équipement	101 881	76 000	Ministère de la Ville dont DSJ	488 000	235 000
Fournitures administratives	113 193	103 000	Aides à l'emploi	931 000	971 130
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	149 028	91 093	Total Région	3 100 000	3 800 000
Achats de marchandises	0	50 000	Culture	3 100 000	3 800 000
Services extérieurs	711 742	502 106	Autres	0	0
Sous-traitance générale	127 000	36 000	Total Département	2 582 339	2 994 785
Locations immobilières	90 000	91 000	Culture	2 582 339	2 942 000
Locations mobilières	278 583	118 000	Autres	0	52 785
Charges locatives et de copropriété	5 000	5 400	Total Commune	2 932 539	4 108 706
Entretien et réparations	85 756	121 200	Culture	2 932 539	4 108 706
Primes d'assurance	107 763	110 500	Autres	0	0
Etudes et recherche	0	0	Autres subventions & Partenariats	495 600	240 317
Documentation	17 640	20 000	TVA sur subventions	-399 006	-459 154
Autres services extérieurs	2 312 591	1 436 591	Ventes	5 171 425	5 019 486
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	178 595	108 000	Prestations de services	137 826	189 560
Publicité, publications, relations publiques	932 724	564 000	Recettes de spectacle	4 503 599	3 274 214
Déplacements, missions, réceptions	794 398	526 839	Recettes de billetterie	530 000	1 430 757
Frais spéciaux et de télécommunication	280 240	202 000	Location de salles et prestations annexes	0	0
Services bancaires et assimilés	24 240	23 252	Recettes de restauration et hébergement	0	50 000
Concours divers (cotisations)	23 304	4 500	Ventes de marchandises	0	74 915
Frais de gardiennage et sécurité	79 000	8 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	252 462	141 308	Production immobilisée	0	0
Charges de personnel	9 225 241	10 051 171	Autres produits de gestion courante	6 786	64 508
Charges de coproduction	454 781	3 732 087	Produits financiers	11 477	0
Autres charges de gestion courante	477 394	0	Produits exceptionnels	2 061	0
Charges financières	52 443	74 000	Repr. sur amortissements et provisions	369 000	488 544
Charges exceptionnelles	23 000	0	Transfert de charges	0	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	440 557	650 001	Resultat (perte)	53 612	0
Resultat (bénéfice)	0	0			
TOTAL	18 508 113	20 986 680	TOTAL	18 508 113	20 986 680

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - BASE 11-19
Budget CULTURE COMMUNE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	4 379 000	4 284 137	Subventions	11 995 768	14 378 929
Variation de stocks			Total Etat	3 832 280	4 239 536
Achats de spectacle	3 956 000	3 908 137	Ministère de la Culture	2 398 280	3 058 400
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	52 000		Ministère de l'Éducation nationale	15 000	25 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	181 000	162 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	92 000	76 000	Ministère de la Ville dont DSU	488 000	185 000
Fournitures administratives	98 000	88 000	Aides à l'emploi	931 000	971 136
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	2 800 000	3 480 000
Achats de marchandises		50 000	Culture	2 800 000	3 400 000
Services extérieurs	668 000	476 400	Autres		
Sous-traitance générale	127 000	36 000	Total Département	2 522 339	2 794 785
Locations immobilières	90 000	91 000	Culture	2 522 339	2 742 000
Locations mobilières	261 000	118 000	Autres		52 785
Charges locatives et de copropriété	5 000	5 400	Total Commune	2 932 539	4 188 706
Entretien et réparations	72 000	107 000	Culture	2 932 539	4 108 706
Primes d'assurance	97 000	100 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	270 600	240 317
Documentation	16 000	19 000	TVA sur subventions	-367 952	-806 415
Autres services extérieurs	1 589 000	1 050 800	Ventes	1 025 234	2 724 828
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	103 000	90 000	Prestations de services		80 600
Publicité, publications, relations publiques	853 000	550 000	Recettes de spectacle	495 234	1 087 756
Déplacements, missions, réceptions	279 000	211 000	Recettes de billetterie	530 000	1 430 757
Frais spéciaux et de télécommunication	232 000	168 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	21 000	20 000	Recettes de restauration et hébergement		50 000
Concours divers (cotisations)	22 000	3 000	Ventes de marchandises		74 915
Frais de gardiennage et sécurité	79 000	8 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	236 000	133 500	Production immobilisée		
Charges de personnel	5 725 000	7 481 132	Autres produits de gestion courante		94 500
Charges de coproduction		3 561 102	Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	335 000		Produits exceptionnels		
Charges financières	52 000	74 800	Repr. sur amortissements et provisions	369 000	490 544
Charges exceptionnelles	23 000		Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	426 000	435 730	Résultat (perte)	43 000	
Résultat (bénéfice)			TOTAL	13 433 000	17 696 001
TOTAL	13 433 000	17 696 001	TOTAL	13 433 000	17 696 001

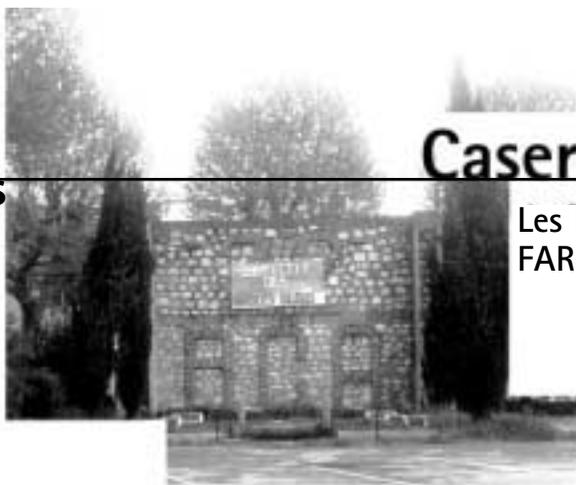
Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - BASE 11-19
Budget C^E HDVZ

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	178 992	115 093	Subventions	897 986	895 261
Variation de stocks			Total Etat	350 000	450 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	350 000	400 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	4 890	9 000	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	9 881		Ministère de la Ville dont DSU		50 000
Fournitures administratives	15 193	15 000	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	149 028	91 093	Total Région	300 000	400 000
Achats de marchandises			Culture	300 000	400 000
Services extérieurs	43 742	25 700	Autres		
Sous traitance générale			Total Département	60 000	200 000
Locations immobilières			Culture	60 000	200 000
Locations mobilières	17 583		Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	13 756	14 200	Culture		
Primes d'assurance	10 763	10 500	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	225 000	
Documentation	1 640	1 000	TVA sur subventions	-37 014	-54 739
Autres services extérieurs	723 501	386 591	Ventes	4 146 191	2 295 418
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	75 595	18 000	Prestations de services	137 826	108 960
Publicité, publications, relations publiques	79 724	14 000	Recettes de spectacle	4 008 365	2 186 458
Déplacements, missions, réceptions	515 398	315 839	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	48 240	34 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	3 240	3 252	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	1 304	1 500	Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	16 462	8 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	3 500 241	2 570 039	Autres produits de gestion courante	6 786	
Charges de coproduction	454 781	170 985	Produits financiers	11 477	
Autres charges de gestion courante	142 394		Produits exceptionnels	2 061	
Charges financières	443		Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	14 557	14 271	Résultat (perte)	10 612	
Résultat (bénéfice)			TOTAL	5 075 113	3 290 679
TOTAL	5 075 113	3 290 679			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

NICE
PROVENCE-ALPES
CÔTE D'AZUR



Caserne d'Angely

Les Diabes Bleus
FARE / Théâtre de la Brèche

Personne rencontrée :

Nicole Enouf, administratrice de la C^o Grain de Sable
Frédéric Alemany, coordinateur Diabes Bleus
Christine Hufalar
Emilien Urbac, Acte Libre
Tania, Artiste
M. Vernisse, secrétaire adjoint u niversité

“Quelle cohérence y a-t-il entre la reconnaissance de notre travail et le rejet de notre implantation ?”

m
b
r

e

Emilien
m

Le site de la Caserne d'Angely a été ouvert à Nice le 16 juin 1999. Confrontés au déficit de lieux de création, d'expression, de rencontres et après trois mois de concertations ayant permis de forger des paroles collectives, certains acteurs culturels locaux décident de passer à l'action en occupant des lieux désaffectés. Après les Diabes Bleus et l'association La Source, le collectif artistique Fare prend lui aussi possession d'une aile des anciens

bâtiments militaires situés dans un des derniers quartiers populaires de Nice. Cette initiative s'inscrit dans un contexte niçois particulièrement difficile, où le travail mené par le secteur culturel et social en matière associative est peu ou pas reconnu par les institutions. La volonté municipale de ne pas soutenir ces structures complexifie grandement la possibilité de réunir un partenariat autour d'actions qui, lorsqu'elles réussissent à être produites grâce à l'engagement de ses promoteurs, ne sont pas intégrées à une problématique de développement culturel local. Malgré cette pression sur les initiatives artistiques et sociales portées par des acteurs locaux, un mouvement de réaction est devenu perceptible dans la ville, notamment avec l'apparition à partir de 1995 de groupes artistiques reconnus nationalement, qui au-delà de leur notoriété régionale s'investissent dans des actions locales comme Nux Vomica le carnaval Saint-Roch. La résistance souterraine tenue depuis plusieurs années et manifestée par le refus "d'expatriation" trouve avec l'ouverture de la Caserne

"On a investi des lieux de manière illégale, mais on n'est pas clandestin."

Serge Dotti,
metteur en scène
de la compagnie La Machina

d'Angely un véritable écho politique, médiatique, culturel et social.

Une reconquête urbaine, politique et artistique

L'occupation de ces locaux désertés par l'armée est un véritable acte de reconquête qui combine plusieurs dimensions.

Tout d'abord cette reconquête est urbaine puisque des lieux abandonnés durant de longs mois, et dont la destination finale n'est pas encore arrêtée, sont remis en état. L'intervention des membres des différentes associations a permis d'éviter une trop grande détérioration des locaux à une exception accidentelle près². Tout au long du temps d'occupation, les actions menées vont permettre d'utiliser des espaces qui n'auraient sans

"On essaye de dynamiser les projets plus que de créer une suprastructure."

Frédéric Alemany

cela produit aucune valeur.

Ensuite cette reconquête est politique. Confrontés à une absence de dialogue avec les collectivités publiques, des citoyens décident de prendre en main leur avenir en inventant un projet collectif d'ordre public associant des dynamiques artistiques, culturelles et sociales. Considérant leurs démarches comme légitimes, les membres des collectifs entrent en rapport de force avec le principal interlocuteur local, la municipalité, qui communique dans le même temps autour du slogan "La culture, l'autre soleil des Niçois". Cette violence institutionnelle se traduit donc très vite en un affrontement politique fondamental sur la place de la culture dans la société. Enfin cette reconquête est artistique car sans espaces de travail, le tissu local ne peut s'exercer, ni à sa discipline, ni au rapport aux publics. Dans une ville où l'essentiel de la politique culturelle est consacrée au prestige, le

Le site

"Un lieu chaud où bruit la vie"

Située dans un quartier populaire, entre le port et Bon Voyage, la Caserne d'Angely est une friche militaire à laquelle on n'accède qu'après quelques détours⁴. Après avoir contourné un bâtiment universitaire construit récemment, le visiteur se retrouve au milieu d'un grand parking délaissé occupé par quelques voitures et les traces d'activités publiques organisées sur le site depuis dix-huit mois. Les deux collectifs utilisent actuellement deux ailes qui se font face représentant chacune un peu moins de 2000 m². L'association Fare gère le bâtiment nommé Théâtre de la Brèche. Le collectif des Diables Bleus gère l'autre bâtiment. Derrière de grandes palissades, on devine aisément les autres friches, toujours propriété militaire, qui accueillent encore quelques entraînements du GIGN sur près de trois hectares.

La Brèche est organisée sur 4 niveaux. Le rez-de-chaussée est consacré à l'accueil, au bureau, à une cuisine commune et à un espace qui pourrait devenir public afin d'accueillir en toute sécurité la diffusion de certains travaux (15/7 avec 5m de haut). Les niveaux supérieurs sont des studios de 100m², chacun avec deux expositions et une desserte facile par trois escaliers. Les affectations de ces espaces ont été faites aux associations résidentes (une ou deux par espaces) et sont aménagées sommairement en fonction de l'activité. Une des salles est dédiée aux projections audiovisuelles et cinématographiques.

La maison des Diables Bleus fonctionne sur le même principe. Au rez-de-chaussée, on retrouve un atelier technique collectif, une salle de répétition, un foyer salle de rencontres polyvalente, une cuisine. Les deux étages accueillent dans des espaces plus réduits les associations. La configuration des lieux est plus proche d'une activité associative (type maison des associations) que culturelle. Un garage situé à proximité de la bâtisse principale va être aménagé en lieu d'exposition. Les espaces extérieurs ont une importance fondamentale, car ils permettent toutes sortes de rencontres conviviales notamment autour des repas collectifs.

1-5-Nice-Matin - revue de presse de La Brèche.

2- En effet une des trois ailes a été occupée par l'association La Source, qui était sans doute la structure la moins organisée des trois. Un groupe électrogène défaillant a provoqué un incendie qui a détruit partiellement le bâtiment.

3- Le Patriote Côte d'Azur, 30 octobre 99.

4- L'accès principal situé sur la rue des Diables-Bleus est interdit par la Ville qui est toujours propriétaire des terrains situés entre cette entrée "naturelle" et les bâtiments occupés.

6- Au 20/12/2000 la Drac n'a pas engagé le financement du plan d'équipement proposé par les occupants du site d'Angely car la demande faite à l'université d'être le maître d'ouvrage des travaux s'est heurtée à une fin de non-recevoir, et l'obtention des subventions d'équipement ou d'investissement par des associations titulaires de baux précaires risquaient d'être bloquée par le trésorier général.

7- La préfecture avait dans un premier temps refusé les statuts. Après consultation du bureau ad hoc au ministère de l'Intérieur, il a accepté ces statuts conformes à l'esprit et à la lettre de la loi de 1901.

8- Christian Rinaudo, chercheur en sociologie, mène un travail de recherche sur l'organisation sociale mise en place par les Diables-Bleus.

désir de cultiver d'autres mode de fabrication est essentielle à la production artistique vivante. Ainsi, le regroupement opéré sur le site de la Caserne de Saint-Jean-d'Angely permet une mutualisation et une confrontation des compétences dont les potentialités artistiques sont bien évidentes.

De juin 1999 à juillet 2000, la précarité de l'installation nécessite une implication totale des principaux animateurs du site. Pour être sur tous les fronts à la fois, déblaiements, travaux, sécurité, animation..., plusieurs des membres des associations devront renoncer à des situations profes-

sionnelles plus stables. L'absence de convention d'occupation, et l'opposition farouche de la Ville à l'implantation de ces activités bloqueront durant neuf mois l'ouverture des contrats de fourniture d'eau et d'électricité. C'est à partir de juin 2000 que la situation de ce qui n'est alors qu'un squat va pouvoir évoluer, avec la signature de baux précaires avec l'université de Nice. La visite de Michel Duffour va également permettre d'engager plus avant l'Etat et le conseil régional qui décident de soutenir le lieu en aidant le financement des travaux de sécurité indispensables⁶.

Le fonctionnement des structures

Les deux sites fonctionnent selon des principes différents. Le principal point commun étant la solidarité effective existant entre les différents intervenants des projets.

Le site des Diabes Bleus est fondé sur l'expérimentation sociale et fonctionne

en autogestion. L'association qui a été constituée n'a pas de président mais seulement des membres d'un bureau élus parmi le conseil d'administration.⁷ Au sein du conseil, les décisions se prennent à l'unanimité et aucune personne n'est rémunérée pour

“De plus en plus, la politique, c'est à dire le domaine du pouvoir rejette le domaine du vivant, de l'humain, et s'instaure dans un domaine de gestion de la mort. Et la gestion de la mort provoque le fric. Si on refuse ça on est obligé d'entrer dans un processus d'opposition, illégal, parce que la politique a envahi tous les domaines avec son économie. On est obligé d'ouvrir des espaces de vie. Le théâtre est le fer de lance de tout ça, parce ce que c'est un domaine de dialogue et de vie. De plus en plus se pose la question : pourquoi la politique gère la mort”.

Serge Dotti

des Diabes Bleus est d'obtenir la mise à disposition d'un lieu si possible mis en sécurité, le reste des coûts étant assumés par les cotisations des résidents. Le positionnement des Diabes Bleus vise également à une meilleure utilisation possible des fonds publics, car ils considèrent que les travaux de rénovation doivent être réalisés à moindre prix. C'est pour cela qu'ils revendiquent la maîtrise d'œuvre de la “réhabilitation” et l'usage de la récupération.

L'association Fare souhaite, quant à elle, un soutien plus direct des institutions, revendiquant une égalité de traitement, en terme territorial par exemple. L'association fonctionne plus sur le principe de la mutualisation des moyens avec une délégation des services communs à des salariés. Un poste a été ouvert en emploi jeune, afin de libérer un peu le travail de création des différentes compagnies qui s'étaient beaucoup investies dans l'organisation du lieu.

Les structures résidentes du site

Le site est aujourd'hui structuré autour de deux projets autonomes développant de nombreuses passerelles. Les résidences sont programmées, pour les deux structures, sur le mode de la cooptation. Les Diabes Bleus regroupent aujourd'hui 250 adhérents et une dizaine de porteurs de projets dans les domaines du spectacle vivant, de la participation citoyenne, des arts de la rue, de la communication locale, de la musique et des arts plastiques. Fare qui gère La Brèche regroupe une cinquantaine d'artistes réunis soit dans des compagnies professionnelles ou en voie de professionnalisation, dans des associations, ou indépendants, dans les domaines du théâtre, des arts plastiques, du cinéma, de la musique.

Réseau

Le site développe des projets en imaginant des collaborations territoriales pouvant avoir des conséquences économiques favorables. Ainsi un lien étroit s'est installé entre l'arrière-pays et la caserne avec par exemple la mise à disposition dans la vallée de la Roya d'une Gare à Saint-Dalmas-de-Tende (60km de Nice) qui accueille des résidences artistiques ou la mise en place d'un marché biologique à la Caserne, garantissant le lien direct entre le producteur et le consommateur, ou encore une programmation double en termes de cinéma. Dans un autre registre, la friche la Belle-de-Mai a également été sollicitée pour transférer certaines compétences en matière de sécurité du site ou d'échanges informels.

La programmation publique du site

Le site a, depuis dix-huit mois, ouvert de nombreux chantiers de programmation. Cette ouverture au public a été bien sûr, un élément indispensable de la

défense même du lieu. La programmation est une accumulation qui s'organise et se structure dans une démarche empirique. Cette démarche se qualifie différemment entre les Diables Bleus et Fare. En effet, les Diables Bleus accueillent sur leur site exclusivement "leurs adhérents", ils considèrent que l'esprit du lieu en dépend, puisqu'il est fondé sur l'auto-gestion et la participation directe.

Néanmoins, les Diables Bleus initient ou s'associent à de nombreuses programmations sur les espaces

libres de la caserne ou sur des espaces publics de la ville. Le désir de développer, dans un des espaces situé à proximité de leur bâtiment principal, un "lieu d'exposition" montre paradoxalement leur attachement à l'accueil du public sur leur site. Pour Fare, l'aménagement d'un lieu d'accueil public est une nécessité à la fois pour présenter leurs créations et à la fois pour installer le site dans un territoire niçois peu équipé en termes de salles intermédiaires.

La programmation du site se développe ainsi et tente de faire se rencontrer des démarches de nature différente, associant des amateurs et des professionnels. D'*Octobre bleu*, qui a réuni en un mois près de 2000 "spectateurs-visiteurs-participants", au bal occitan avec "Les violons du Rigodon", au spectacle de rue "Les Arrosés" sur la place Saint-Roch, en passant par les rendez-vous réguliers des "mardis bleus" ou de la programmation cinéma, les occupants de la caserne installent un rapport profond avec la population en termes de rencontre publique, multipliant les formes utilisées. Cette "énergie programmatique" traduit bien cette volonté d'"exister dans la ville" en

palliant les déficiences criantes de toutes les politiques d'animation. Certes le vide-grenier ou la toute dernière journée "Au bout du monde, festival néolithique" ne facilitent pas l'identification d'une politique artistique "cohérente". Ce foisonnement est source de nombreuses incompréhensions avec les institutions, qui, lorsqu'elles ne sont pas, comme la Ville, farouchement opposées au projet, ne

“On est dans un quartier populaire sous-équipé en termes culturel et sportif. Du Port-à-Bon Voyage il y a près de 80 000 habitants et pas de cinéma, pas de centre social...rien?”

peuvent appréhender avec leurs critères la globalité du phénomène, alors même qu'ils soutiennent tel

stage¹⁰ ou telle création¹¹.

Evolution du site et perspectives

Proche du nouveau pôle universitaire, les deux bâtiments occupés et le bâtiment qui a été partiellement détruit par un incendie doivent être transformés en résidence universitaire d'ici deux à trois ans. D'autres bâtiments situés à proximité sont désaffectés et sont propriété de l'armée qui les utilise peu. Ceux-ci font partie du portefeuille de la Mission pour la réalisation des actifs immobiliers qui cherchent aujourd'hui une nouvelle affectation au site. L'évolution de ce site de 3 hectares reste aujourd'hui très ouvert. Une des associations (Diva) a lancé un projet de consultation sur le quartier. Par un travail d'enquête vidéo et de projections successives menées comme une intervention de rue, le groupe d'artistes tente de nouer des contacts et de susciter la curiosité des passants, des habitants, sur le principe de "prendre et faire, ne surtout pas attendre". Ce travail est à la fois une ouverture sur l'imaginaire et un travail concret basé sur

9- Frédéric Alemany - Entretien - décembre 2000.

10- Développement de formation comme les stages de la Ribalta, de Mundial Sisters et de Nikolaüs produits par Fare avec le soutien de la Drac.

11- Depuis deux ans, le théâtre de Nice coproduit certains spectacles des compagnies résidentes à La Brèche.

12- Par exemple en 2001 un projet de création commune à Fare et aux Diables-Bleus lié au festival Espace libre.

13- *Le patriote Côte d'Azur* revue de presse de La Brèche.

14- Mr Vernisse – Entretien - février 2000.

15- *Nice Matin* – revue de presse de la Brèche.

les expériences de chacun avec l'armée, l'université, les élus, les écovillages... De cette étape d'échanges et d'information au projet, il n'y a parfois qu'un pas qui permet de lancer les premières idées de programmation en termes d'espace public boisé (la forêt des Diables Bleus), d'équipement socioculturel révolutionnaire (un palace social) ou encore d'un centre culturel...

La caserne est située dans un contexte politique et urbain particulièrement sensible. Le potentiel que représente cette aventure doit pouvoir être co-développé avec les institutions qui considèrent que la dynamique culturelle est une dynamique essentielle de la transformation politique et sociale. Les axes de travail à développer seraient d'une part, d'appréhender l'aménagement du site de façon provisoire et d'autre part d'analyser la nature du projet qui pourrait se structurer au travers de cette expérimentation-préfiguration menée à la caserne. D'autre part la synergie possible avec l'université est un potentiel exceptionnel qui nécessiterait un renforcement des relations, pour la production de projets communs ambitieux en termes de formation et de création artistique¹² ; et d'ailleurs de nombreux liens existent déjà avec la section arts du spectacle de l'UNSA d'où certains artistes du site sont issus et/ou certains artistes du site interviennent comme formateurs.

“Nous sommes très déterminés à être dans ces lieux, à y travailler, à y présenter nos spectacles, et à nous situer dans cette ville où nous n'avons toujours pas les moyens d'exister. Nous savons que nous sommes dans une situation précaire, donc nous sommes en état de résistance¹³.”

Marie-Jeanne Laurent,
metteur en scène de la compagnie La Saeta
Octobre 1999

Université

Pour M. Vernisse, secrétaire général de l'université, la présidente Mme Gourdet a “la perception intelligente de la non-nécessité de la non-occupation des bâtiments”. “Dès lors, nous sommes rentrés dans un échange constructif qui permet de laisser une grande liberté, d'installer un climat de confiance, permettant de désamorcer les risques (souvent fantasmatiques) liés à l'occupation. Si la Ville n'exige pas la démolition de ces bâtiments qui sont frappés d'alignement, nous reconduirons sans doute durant trois ans les conventions d'occupation qui nous lient à chaque structure, en imaginant peut-être d'utiliser le potentiel artistique de cette occupation, pour l'action culturelle de l'université¹⁴.”

“Si l'on en arrive à occuper illégalement des espaces pour travailler, c'est que l'on y est contraint, par le désintérêt de l'Etat vis-à-vis de Nice¹⁵.”

“On a choisi de vivre à Nice, cinquième ville de France, de plus en plus jeune avec une grosse carence en termes d'équipements de proximité. Ceci en dépit d'une forte demande. Une réponse faite par un chargé de mission régional à notre demande est très symptomatique de la position institutionnelle : on nous conseille gentiment de quitter Nice où il y a peu de perspective et d'ailleurs beaucoup d'artistes ont fait ce choix dans les années passées.”

Nicole Enouf
administratrice de la compagnie Grain de sable

La situation	Ville :	Nice	Région :	PACA
	Nom du quartier :	Vieux Nice	Nbre d'habitants :	4,5 M
	Nbre d'habitants :	500 000		
	Situation :	Péricentre		

L'identité	Nom du site :	Caserne Saint-Angely		
	Nom de l'opérateur :	FARE et Diabes Bleus		
	Date de création :	1999	Date d'ouverture :	sept 1999
	Président (FARE) :	Ludovic Vollet		
	Président (Diabes Bleus) :	Collégiale		
	Adresse :	26, avenue des Diabes Bleus 06300 Nice		
	Tél (Diabes bleus) :	04 93 56 26 58		
	Tél (FARE) :	04 92 04 23 63		

Lieu	Propriétaire du bâtiment :	Université		
	Type d'occupation :	bail précaire	Durée :	un an renouvelable
	Précédente affectation :	caserne militaire		
	Surfaces construites :	8 000 m ²	Surfaces de terrain :	6 000 m ²
	Surfaces des bâtiments exploités :	2x 2 000 m ²		

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions (Diabes bleus)

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Foyer	spectacle/événement	-	-
Parking	festival/événement	-	-

Espaces de diffusion (FARE)

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
salle projection	projections cinéma et vidéo	-	-
-	spectacle exposition	-	-

Espaces de résidences et de pratiques (Diabes Bleus)

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Foyer	salle de répétition	-	-
Ateliers	plasticiens/musiciens/journal associations	-	-

Espaces de résidences et de pratiques (FARE)

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Studios/ateliers	théâtre (répétition/costume) arts plastiques	-	-

Espaces administratifs :

Bureaux 2x 40 m²

Présence d'un bar :	associatif selon spectacles
Présence d'un restaurant :	selon événement
Présence de logements pour les résidences :	un dortoir
Présence de logements de fonction :	Non

Repères chronologiques

mars 99	création
juin 99	occupation de la caserne par les Diabes Bleus
sept 99	occupation par FARE
mai 2000	visite de Michel Duffour et signature d'une convention renouvelable tous les ans avec l'université
mars 2001	Festival Espace libre en partenariat avec la section art du spectacle de l'université

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Diabes Bleus

Pépina la Juste (cinéma, vidéo)
 Balin Balan (théâtre)
 ADN (association pour la démocratie à Nice)
 Lou Grenier (spectacles pour enfants)
 Diva (association travaillant sur le rapport entre l'art et la fête)
 Babouzouk (fanzine)
 Les Cagoles rasta (groupe de musique)
 Yoggi (artistes plasticien)
 Jean-Claude (artiste plasticien)
 Les Orteils bleus (musique)

FARE

Acte libre (Théâtre)
 La Machina -Serge Dotti (C^e de marionnettes)
 Le Grain de sable (C^e de théâtre)
 La Saeta -Marie Jeanne Laurent (C^e de théâtre)
 Vis Fabula (C^e de théâtre)
 Distance focale (association de photographes)
 Orange bleue (association de plasticiens)
 Nux cobalt -Françoise Apter (cinématographe, projection art et essai)
 Des plasticiens indépendants

Structures associées - 2^e cercle

Gare de Saint-Dalmas-de-Tende

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion		Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	***	**	*	Cirque	*****	**	***
Arts Plastiques	***	**	**	Ciné - Audio	***	***	***
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	-	-	-
Presse	**	**	**	Arts de la rue	*	*	*
Musiques	**	**	**	Modes	-	-	-
Multimédia	*	*	*	Solidarité, citoyenneté	***	***	***

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	oui	Nbre par an : NC
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	oui	Nbre par an : NC
Longues (plus de trois ans)	oui	Nbre par an : NC

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	2	cours toutes l'année	NC
Ateliers de formation spécialisés	4	4x 1 semaine	NC
Mise à disposition de locaux	parfois	-	NC
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple		ponctuellement	-	-
Créations et expositions originales		ponctuellement (générale des créations)	-	-
Ouverture des processus de création aux publics		permanent + travail avec les scolaires		
Conférences, rencontres		ponctuellement	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

DSEA, collèges, ...

Affiliation à des Réseaux

-

Principaux partenaires financiers :

Drac

Région Paca

Partenaires pour l'investissement

-

Eléments budgétaires (2000) :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	2 (FARE)
Nombre de personnes salariées sur le site :	NC
Masse salariale :	56 KF
Budget de l'opérateur principal :	86 KF Diabes Bleus / 87KF FARE
Chiffre d'affaires consolidé du site :	173 KF

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Lieu de création et de ressources.	Professionnalisation Création	Aide aux jeunes Compagnies Lieu de ressource	Dynamique citoyenne Réponse à une carence
Liens avec les quartiers	Dynamique	pour les programmeurs.	Engagement
Aménagement	Formation universitaire	Mutualisation de moyens Expérimentation économique et sociale.	Mobilisation Agir et ne plus subir Convergence culture université.

Note budgétaire

Pour la Caserne d'Angely, deux structures budgétaires ont été appréhendées. Celle de Fare qui gère La Brèche et celle des Diables Bleus qui occupent la maison. Ne sont donc pas prises en compte les différentes structures artistiques (compagnies professionnelles, festival étudiant...) qui composent notamment La Brèche.

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 175 KF réparti à peu près à parité. Le prévisionnel 2001 est positionné à 810 KF soit une augmentation de plus de 4,5 fois le budget 2000. Cette augmentation est essentiellement portée par La Brèche, qui sollicite des aides à l'emploi et des financements culture (Etat et région). L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000.

Produits

Les recettes propres représentent 57 % du budget du site et sont essentiellement liées à des prestations de services (animation, bar, restauration).

Les aides publiques sont exclusivement des aides à l'emploi.

Charges

Le lieu est mis à disposition par l'université. Il y a quelques charges d'entretien, de consommation de fluides et d'assurance, dont les montants sont extrêmement réduits par rapport à la taille du site.

Les charges de personnel correspondent au seul poste aidé obtenu par Fare.

Investissement

Le site représente une valeur de 40 MF. Des logements étudiants doivent y être construits. Dans l'attente, des travaux sommaires ont été effectués (30 KF). La Caserne d'Angely devrait bénéficier d'un soutien pour la mise en sécurité des bâtiments, par le conseil régional et le ministère de la Culture en 2001 de 300 KF. La Ville, opposée au projet, ne finance pas les deux structures ; la pérennisation des projets n'est pour le moment pas débattue.

Il est à noter que les Diables Bleus refusent toute aide au fonctionnement de l'association. Les budgets d'équipement sollicités sont réalisés dans une optique très économique, basée sur la récupération et l'apport en main-d'œuvre des adhérents.

Références documentaires

Documents de communication

Revue de presse de La Brèche
année 1999/2000

Adrénaline
trimestriel, n°19, octobre 2000

Babazouk
mensuel, n°13, décembre 2000

Programme

Octobre bleu
6 au 31 octobre 2000

La Brèche
novembre-décembre 2000

Espace-libre, 8 au 11 mars 2001

Budget Fare 2000
(équipement et fonctionnement)

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Caserne d'Angely
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	61 231	230 000	Subventions	54 272	484 383
Variation de stocks	1 764	35 000	Total État	54 272	289 083
Achats de spectacle	0	0	Ministère de la Culture	0	150 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	10 653	112 500	Ministère de l'Éducation nationale	0	0
Fournitures, eau, énergies, chauffage	10 393	17 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0
Fournitures d'entretien et de petit équipement	1 500	4 500	Ministère de la Ville dont DSU	0	0
Fournitures administratives	1 794	3 500	Aides à l'emploi	54 272	139 083
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	0	7 500	Total Région	0	169 300
Achats de marchandises	35 127	50 000	Culture	0	140 000
Services extérieurs	32 367	223 300	Autres	0	29 300
Sous traitance générale	0	60 000	Total Département	0	26 000
Locations immobilières	0	0	Culture	0	0
Locations mobilières	2 862	0	Autres	0	26 000
Charges locatives et de copropriété	0	0	Total Commune	0	0
Entretien et réparations	25 562	135 000	Culture	0	0
Primes d'assurance	3 830	7 000	Autres	0	0
Études et recherche	0	17 300	Autres subventions & Partenariats	0	0
Documentation	113	4 000	TVA sur subventions	0	0
Autres services extérieurs	21 527	143 000	Ventes	100 400	306 227
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	0	60 000	Prestations de services	27 400	134 227
Publicité, publications, relations publiques	8 064	33 000	Recettes de spectacle	0	47 000
Déplacements, missions, réceptions	2 002	22 000	Recettes de billetterie	4 000	5 000
Frais spéciaux et de télécommunication	8 893	28 000	Location de salles et prestations annexes	6 000	20 000
Services bancaires et assimilés	2 568	0	Recettes de restauration et hébergement	60 000	100 000
Concours divers (cotisations)	0	0	Ventes de marchandises	3 000	0
Frais de gardiennage et sécurité	0	0	Production immobilisée	0	0
Impôts, taxes et versements assimilés	0	0	Autres produits de gestion courante	19 000	22 500
Charges de personnel	56 275	204 310	Produits financiers	0	0
Charges de coproduction	0	0	Produits exceptionnels	0	0
Autres charges de gestion courante	2 000	12 500	Repr. sur amortissements et provisions	0	0
Charges financières	0	0	Transfert de charges	0	0
Charges exceptionnelles	0	0	Résultat (perte)	0	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	0	0	TOTAL	173 672	813 110
Résultat (bénéfice)	272	0			
TOTAL	173 672	813 110			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Caserne d'Angely
Budget DIABLES BLEUS

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	41 300	67 500	Subventions	0	40 000
Variation de stocks			Total Etat	0	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	2 500	2 500	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	6 500	12 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	1 500	2 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	800	1 000	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	40 000
Achats de marchandises	30 000	50 000	Culture		40 000
Services extérieurs	27 500	27 500	Autres		
Sous traitance générale			Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	25 000	25 000	Culture		
Primes d'assurance	2 500	2 500	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	15 200	20 000	Ventes	67 000	105 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	5 500	8 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	1 500	2 000	Recettes de billetterie	4 000	5 000
Frais spéciaux et de télécommunication	8 000	10 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	200		Recettes de restauration et hébergement	60 000	100 000
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	3 000	
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	0	40 000	Autres produits de gestion courante	19 000	22 500
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	2 000	12 500	Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)			TOTAL	86 000	167 500
TOTAL	86 000	167 500			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Caserne d'Angely
Budget FARE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	19 931	162 300	Subventions	54 272	444 383
Variation de stocks	1 764	35 000	Total État	54 272	289 083
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		150 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	8 153	110 000	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	3 893	5 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement		2 500	Ministère de la Ville dont DSJ		
Fournitures administratives	994	2 500	Aides à l'emploi	54 272	139 083
Fournitures spécifiques liées aux spectacles		7 500	Total Région	0	129 300
Achats de marchandises	5 127		Culture		100 000
Services extérieurs	4 867	195 800	Autres		29 300
Sous traitance générale		60 000	Total Département	0	26 000
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières	2 862		Autres		26 000
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	562	110 000	Culture		
Primes d'assurance	1 330	4 500	Autres		
Études et recherche		17 300	Autres subventions & Partenariats		
Documentation	113	4 000	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	6 327	123 000	Ventes	33 400	201 227
Rémunération d'intermédiaires et honoraires		60 000	Prestations de services	27 400	134 227
Publicité, publications, relations publiques	2 564	25 000	Recettes de spectacle		47 000
Déplacements, missions, réceptions	502	20 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	893	18 000	Location de salles et prestations annexes	6 000	20 000
Services bancaires et assimilés	2 368		Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	56 275	164 310	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	272				
TOTAL	87 672	645 610	TOTAL	87 672	645 610

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

MANTES-LA-JOLIE
ILE-DE-FRANCE

Friche A. Malraux

Collectif 12



*Un collectif d'artistes,
un lieu de création pluridisciplinaire
dans un lieu en friche*

Personnes rencontrées :

Catherine Boskowitz, metteur en scène
Kamil Tchalaev, musicien
Philippe Niorthé, plasticien
Marcel Mankita, acteur
Marie-Luce Liberghe, relations publiques
Tarek Abou Il Foutou, producteur
Stéphane Gomber, vidéaste

“Partager la création dans sa conception comme dans sa réalisation, c’est affirmer que la production des œuvres émane de la communauté. C’est se servir des outils artistiques pour montrer les visages, faire entendre les voix et bouger les corps, pour mettre en lumière cette complexité et faire mouvement...”

Après avoir mené durant plusieurs années un travail de création théâtrale associant la population des villes dans lesquelles elle résidait, Catherine Boskowitz décide de partir un an pour un voyage qui la mènera du Congo au Liban en passant par l’Afrique du Sud et la Palestine. “J’ai rencontré tout au long de ce périple des artistes qui éprouvaient une véritable nécessité de travail théâtral, parce qu’ils vivaient dans des situations politiques, économiques et culturelles extrêmes. A mon retour j’ai

eu envie de mettre en œuvre les choses différemment et j'ai réuni chez moi des artistes dont je connaissais le travail, pour leur proposer de rêver un projet collectif d'implantation dans une ville!" Quinze jours plus tard un appel de Jacques Livchine l'informe que la ville de Mantes-la-Jolie est à la recherche d'une compagnie en résidence pour bâtir un projet.

En décembre 1997, le collectif visite la friche de Mantes et prend les premiers contacts avec la formulation de la demande de la Ville. "Nous étions proches et distants de cette demande. En même temps les personnes qui nous interpellaient savaient bien ce qu'une compagnie est capable de faire à l'échelle d'un territoire. La confiance qui s'est installée nous a permis de progresser dans la formulation du projet qui était basé sur la nécessité du collectif."

Collégialité

Le Collectif 12 se fonde ainsi et s'organise pour pouvoir assumer la responsabilité de la friche. La collégialité qui garantit le sens du projet est animée par trois codirecteurs qui la portent et sont portés par elle. Le choix des projets qui seront accompagnés est débattu en réunion de projets au regard de leur inscription dans le territoire et dans le projet global du lieu. La ligne

artistique du site repose donc sur une pluralité et une diversité de formes et d'approches qui sont successivement défendues par l'un ou l'autre des membres du collectif. C'est par ce travail commun que se forge expérience après expérience l'entité du groupe.

Depuis deux ans, six nouveaux membres sont entrés dans le collectif, alors que six en sont sortis, prouvant la dynamique du collectif et son opérationnalité. "Nous pensons que ce projet se pense en se faisant. Il faut se poser toutes sortes de questions et nous avons constaté que nous ne pouvions proposer d'autres modalités de fonctionnement, une collégialité de direction par exemple, qu'en éprouvant les principes par le réel de l'action?"

Comment créer ensemble, et côte à côte dans un territoire donné, Mantes ?

Le travail du Collectif n'est jamais conçu comme détaché de son implantation dans la ville. "Il s'agit toujours d'interroger le territoire, de mettre en relation les propositions artistiques et le lieu où l'on évolue : la ville et ses habitants, la friche, le hangar... de savoir ce que l'on fait des murs, comment ils influent sur le travail, comment on

1-2-3 Collectif 12 - Entretien - novembre 2000.

4- Collectif 12 - "un collectif d'artistes, un lieu de créations pluridisciplinaires dans un lieu en friche" document de communication.

5- C'est par exemple en saisissant l'opportunité d'une invitation institutionnelle de la chorégraphe turque Emre Koyunciglu dans un centre culturel labellisé que le Collectif 12 a pu lui proposer une résidence inscrite dans un rapport étroit avec des femmes de la communauté turque de Mantes.

Le lieu

Le lieu du Collectif 12 à Mantes est situé sur l'artère principale qui va du centre ville au Val Fourré. Cette "petite" friche (baptisée A.Malraux) se compose autour d'une cour (400 m²) de bâtiments administratifs (150 m²) qui accueillent toute la permanence du collectif. Dans ce bâtiment, deux espaces (170 m²) peuvent permettre un travail d'atelier et de petites présentations aux publics. Le grand hangar (450 m²) et ses dépendances sont les lieux du spectacle vivant, en répétition, construction ou diffusion. La maison à l'entrée garantit un hébergement aux artistes invités. L'ensemble du site représente une surface de 1 100 m² construits (hors appartements) qui doivent être transformés prochainement grâce à des investissements consentis par les collectivités publiques. Le principe d'intervention retenu doit permettre d'imaginer des espaces sans les figer dans leurs fonctions et en les adaptant à chaque projet.

s'inspire de ces espaces qui sont hors normes ?” “Les artistes du collectif 12 revendiquent une posture singulière en proposant aux habitants de les associer à différentes démarches de création : l'œuvre artistique est en soi un espace où chacun a le droit d'exister et de donner à voir ses propres combats et utopies. Partager la création dans sa conception comme dans sa réalisation, c'est affirmer que la production des œuvres émane de la communauté. C'est se servir des outils artistiques pour montrer les visages, faire entendre les voix et bouger les corps, pour mettre en lumière cette complexité et faire mouvement⁴...”.

La production

Le Collectif 12 a tout d'abord fonctionné sur beaucoup de bénévolat. Ce n'est qu'au terme d'une année que les possibilités de production ont commencé à se formaliser pour se structurer dorénavant en coproduction, coréalisation et partenariat de projets. Les modalités de la relation entre le Collectif 12 et les projets sont multiples et sont fonction de la nature des propositions.

Pour les deux premières années, chaque projet a eu un accompagnement spécifique qui a pu aller de la production complète à la résidence croisée en passant par un accueil coréalisé.

Les Tours sonnantes ont par exemple fait l'objet d'une commande spécifique de la Ville. Cette production particulièrement importante par son symbole comme par son budget pour le Collectif a été menée sur plusieurs mois sous forme de travaux d'ateliers à l'échelle de la ville, pour aboutir à une présentation événementielle lors de la démolition des tours de la cité.

Conduite par deux membres du collectif, cette opération a également mobilisé de nombreux intervenants artistiques hors du groupe.

Dans un autre registre, la résidence du Komplex Kapharnaëum a été organisée conjointement avec le Batofar et l'Echangeur, membres, comme le Collectif 12, du réseau Actes-If. Sur cette résidence, une aide spécifique au projet a été apportée par la Drac permettant de financer la production de la résidence et son accueil au sein du collectif.

Pour la venue d'Eyala Pena qui s'inscrivait dans le cadre d'une tournée de l'Afaa, il n'était prévu initialement qu'un simple accueil dans le lieu et un hébergement. Des financements alloués par la Drac, l'Onda et la sous-préfecture des Yvelines ont finalement permis d'accueillir en coréalisation quatre jours de présentation publique et de mettre à disposition deux techniciens.

Pour la Compagnie l'Empreinte et C^e de Marc Ange Sanz, le principe (qui ne sera pas renouvelé) a été de coréaliser leur venue avec un apport en hébergement et nourriture, une mise à disposition du lieu et d'un directeur technique, et la prise en charge de frais de construction et de documents publicitaires ainsi que de relations avec des publics, la compagnie bénéficiant de la totalité de la recette.

Les moyens dont dispose le Collectif nécessitent sans cesse cette gymnastique de production. Elle implique la mobilisation de fonds de production qui, bien qu'extérieurs au projet, doivent s'inscrire dans sa ligne générale. Quels que soient les problèmes d'allocation de ressources, la circulation entre les projets engendre une connaissance mutuelle propice au

travail de recherche du collectif. “Nous voulons mettre en place une ligne de résidence et de production beaucoup plus forte afin que la permanence artistique du lieu ait bien un rapport avec la population de Mantes. Pour pouvoir programmer cela, il faut que notre financement dépende moins directement des projets qu'aujourd'hui.”

L'approche de la production artistique que l'on trouve au Collectif 12 est hors de la vision classique de la production. Cette approche est connue par des centaines de projets qui ne peuvent fonctionner qu'en réactivité à des nécessités et des opportunités⁵. “La question qui se pose chaque jour pour nous, artistes du Collectif 12, est celle des modes de production dont nous pouvons disposer. En 1994, nous avons monté à deux compagnies, avec Emballage Théâtre et Abc, un spectacle dans un grand lieu proche de Paris. Nous étions 20 sur scène dans ce CDN et nous étions accueillis à la recette. Nous avons fait scandale parce que nous avons mis sur l'affiche “Artistes - producteurs”. La situation globalement ne s'améliore pas, mais avec la friche nous avons déjà un point d'ancrage de travail, une base financière qui ne suffit toujours pas à nos travaux de création, mais qui nous offre une possibilité d'engagement.”

Un lieu ouvert

A Mantes, la nature du projet de politique culturelle qui a permis l'implantation du Collectif 12 se traduit par une demande très forte du local, maintenant une pression permanente sur l'équipe. “La situation même de la friche la positionne comme un carrefour : située aux confluent des trois quartiers de la ville, elle offre aux

habitants, la possibilité de disposer d'un lieu qui leur est proche⁶." Sur le territoire, le Collectif 12 collabore régulièrement avec les autres structures culturelles de la ville comme le Festival de la Jeunesse, le Chaplin, le théâtre du Mantois ou Radio Droit de cité.

Pour ouvrir un dialogue avec "cette pression du local", le Collectif 12 pose les bases d'un réseau international qui ne soit pas un réseau de structures, mais un réseau de personnes et de projets. Pour le groupe, la question qui se pose n'est pas celle uniquement de la diffusion des œuvres, mais aussi celle de la circulation des artistes et ce, que ce soit au niveau local, national ou international. "Ce que nous avons engagé avec Tarek Abou El Fetouh du Young Arab Theater Fund, c'est une contextualisation qui nous permette de développer profondément des liens entre le Garage, son lieu à Alexandrie et nous. Nous voulons établir des échanges à plusieurs niveaux, dans plusieurs disciplines, comme nous le faisons déjà autour des controverses avec la friche la Belle-de-Mai ou Culture Commune".

Le public

Le public de Mantes commence à emprunter le chemin du Collectif 12. Des liens ont été tissés, et la population se mobilise "dans le parcours". "Ils viennent, ils regardent, leur présence est visible, mais nous avons des difficultés pour avoir un lien suivi". "Ce qui compte c'est que les projets menés par le Collectif en génèrent d'autres. Le chantier école réalisé il y a un an et demi avec 10 jeunes sur les métiers de la scène et de l'audiovisuel a rendu le groupe moins étranger à la production

artistique et au travail des artistes, et puis plus tard, un an et demi plus tard, l'un d'eux vient au Collectif pour proposer un projet. La prochaine réunion devra débattre de celui-ci, et de la capacité du collectif à l'accompagner."

L'organisation, les moyens

Le Collectif 12 est depuis 2000 une structure indépendante de la compagnie Abc. Il réunit des artistes de différentes disciplines, parmi lesquels trois sont codirecteurs. Les trois codirecteurs sont rémunérés en partie pour leur travail de codirection et en partie sur les projets artistiques qu'ils mènent, les autres artistes n'étant rémunérés qu'en fonction des projets engagés. Les productions et ateliers permettent en moyenne de les salarier à mi temps. La Ville met à disposition la friche pour quatre ans et alloue une subvention de fonctionnement à l'association (300KF). La convention devrait être reconduite pour une durée plus longue, les travaux auxquels s'était engagée la Ville n'ayant pas été réalisés dans les délais prévus. Le budget du projet est de l'ordre de 5MF en 2000. Une administratrice assure la gestion du projet.

6- Collectif 12 - "un collectif d'artistes, un lieu de créations pluridisciplinaires dans un lieu en friche" document de communication.

Sylvie Bessenay est arrivée en 1996 à Mantes-la-Jolie pour y créer la Direction des affaires culturelles de la Ville. "Dans un bassin de population de 100 000 habitants, les 45 000 habitants de Mantes ne disposaient pas vraiment d'une offre culturelle organisée. Il s'est agi d'élaborer un plan de développement culturel, prenant en compte l'intercommunalité et favorisant la mobilité. J'ai joué un principe de complémentarité entre les équipements afin que ceux-ci puissent afficher dans des domaines spécifiques une certaine ambition, que ce soit en termes de lecture publique, de théâtre, de musiques actuelles ou de patrimoine. Lorsque nous avons fait ce plan de développement nous nous sommes rendu compte qu'il manquait un lieu dans lequel pourrait exister un lien singulier entre création et population, un lieu dans lequel la population pourrait s'approprier le rapport à la création". La Ville décide alors de faire le pari inattendu d'un lieu de création atypique, pluridisciplinaire, international pouvant se localiser sur une friche rachetée par la Ville et située à égale distance du centre ville et du Val-Fourré. De l'adéquation de la commande et du désir du Collectif 12 naîtra donc en 98 l'histoire de la friche de Mantes. "La municipalité a des attentes politiques. Nous offrons une possibilité de travail et des matériaux divers, mais nous ne sommes pas dans la négociation des contenus artistiques. Nous demandons à ce que soient produits ici des événements qui aient du sens pour la population, des événements qui puissent provoquer, montrer que ça vit, que ça bouge. Je crois que la ville se fait pénétrer petit à petit par le projet du collectif parce que c'est un lieu généreux animé par des gens généreux".

La situation

Ville : Mantes-la-Jolie Région : Ile de France
 Nom du quartier : Gassicourt Nbre d'habitants : -
 Nbre d'habitants : 50 000
 Situation : Centre

L'identité

Nom du site : Friche André Malraux
 Nom de l'opérateur : Collectif 12
 Date de création : juin 1998 Date d'ouverture : juin 1998
 Président : Claudine Dussolier
 Directeur : Catherine Boskowitz, Philippe Chateau, Frédéric Fachéna
 Adresse : 174, Bd du Mai Juin 78200 Mantes-la-Jolie
 collectif12@wanadoo.fr
 Tél : 01 30 33 39 42 - Fax : 01 30 33 05 57

Lieu

Propriétaire du bâtiment : Ville de Mantes-la-Jolie
 Type d'occupation : convention Durée : 4 ans renouvelables
 Précédente affectation : entreprise de miroiterie, peinture
 Surfaces construites : 800 m² Surfaces de terrain : 1 100 m²
 Surfaces des bâtiments exploités : 800 m²

Repères chronologiques

Ouverture juin 98
 sept • 98 "Ouverture avant travaux"
 déc • 98 "Mantes roule des mécaniques"
 jan-juin • 99 "Plateforme de mobilisation"
 juin • 99 "Baraques foraines"
 sept • 99 "Splendid's"
 déc • 99 "Bus en scène"
 mars • 00 "Lieux dits"
 août • 00 "Eyala pena"
 oct • 00 "Tours sonnantes"
 oct-nov • 00 Résidence à Alexandrie
 Travaux nov • 00 reportés à nov 01

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

C^{ie} ABC

Structures associées - 2^e cercle

C^{ie} Praxis
 Asso. Toiles
 SPLS

Structures associées - 3^e cercle

Transport en commun

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Hangar	polyvalent	450 m ²	200

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
atelier mezzanine	polyvalent	170 m ²	50

Espaces administratifs :

bureaux 150 m² sur deux niveaux

Présence d'un bar : en projet Heures d'ouverture : bar :
 Présence d'un restaurant : non Nbre de couverts / jour :
 Présence de logements pour les résidences : oui
 Présence de logements de fonction : non

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion		Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	****	****	****	Cirque	*	*	*
Arts plastiques	***	***	***	Ciné - Audio	***	***	***
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	****	****	****
Presse	-	-	-	Arts de la rue	***	***	***
Musiques	**	**	**	Modes	-	-	-
Multimédia	*	-	-	Solidarité, citoyenneté	-	-	-

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	5	Nbre par an : 4 en 2000
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	5	Nbre par an : 4 en 2000
Longues (plus de trois ans)	non	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	10	10	300
Ateliers de formation spécialisés	1 (en 99)	-	12
Mise à disposition de locaux	-	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	4	2	50 à 100

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	15	1	50	200
Créations et expositions originales	50	4	50	200
Ouverture des processus de création aux publics	-	3	50	3 000 (extérieur)
Conférences, rencontres	-	-	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Sur l'agglomération mantaise

Association Inter-Assistance, théâtre du Mantois,
CC Le Chaplin, CS Fragonard, CAC Georges Brassens, Radio Droit de cité

Nationaux

Avignon Public Off, Alissar;

Internationaux

Groupe Shams Liban, YATF Egypte, Festival de théâtre indépendant d'Amman Jordanie

Affiliation à des réseaux

Actes If

Principaux partenaires financiers

Ville
Drac IDF
Conseil régional
Contrat de ville

Partenaires pour l'investissement

Eléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	52 (en 2000) 2 permanents et 50 intermittents
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	1 300 000 F
Budget de l'opérateur principal :	2,28 MF (prévisionnel 2000)
Chiffre d'affaires consolidé du site :	-

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Friche	Pluridisciplinarité	Subventions	Convention
Partage	Accompagnement	-	-
Circulation	Collégialité		

Note budgétaire

Pour le Collectif 12, l'analyse ne porte que sur l'association créée en 2000 qui assume désormais la totalité de la dynamique, le fonctionnement du lieu comme les projets artistiques.

Le budget 2000 de l'association fait apparaître un budget de 2,3 MF et celui de 2001 est de 4,9 MF soit près du double. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000.

Produits

Le premier financeur du site est la commune qui couvre 0,9 MF du budget soit 40 %. (Cependant ce chiffre est surévalué pour cet exercice par une opération spéciale). En 2001 la ville ne représenterait plus que 10 % du budget global.

Le ministère de la Culture est présent à hauteur de 690 KF soit 30 % du budget auxquels nous pouvons ajouter 200 KF de la politique de la Ville (10 %). En 2001 la demande est de 960 KF en culture soit 19 %.

Les autres produits sont du partenariat et de la billetterie (13 %).

Le conseil régional est présent à hauteur de 10 %.

L'évolution pour 2001 serait financée par une diversification (aide à l'emploi et partenariat – en très forte augmentation) et une augmentation des financements publics.

Charges

Les charges du lieu sont prises en compte par la Ville, y compris les fluides.

Les charges de personnel représentent 56 %.

L'approche que l'on peut avoir des charges est qu'elles sont très fortement liées aux projets artistiques.

Investissement

La friche A.Malraux est propriété de la Ville et des travaux doivent être effectués depuis un an. Les appels d'offres aux entreprises sont restés infructueux, le budget a dû être réévalué à hauteur de 9 MF.

Références documentaires

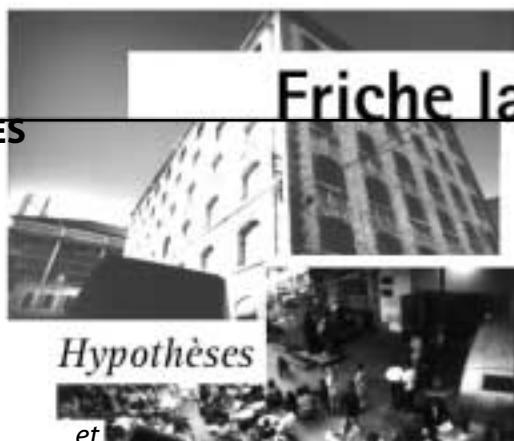
Documents de communication
Collectif 12, un collectif d'artistes

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche A. Malraux
Budget COLLECTIF 12

CHARGES	2 000	2 001	PRODUITS	2 000	2 001
Achats	340 769	896 710	Subventions	2 201 503	4 560 711
Variation de stocks	25 000	25 000	Total État	894 500	1 634 629
Achats de spectacle		10 230	Ministère de la Culture	690 000	960 800
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	20 000	50 000	Ministère de l'Éducation nationale		50 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		55 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	12 451	25 000	Ministère de la Ville dont DSU	200 000	370 560
Fournitures administratives	13 264	25 000	Aides à l'emploi	4 500	198 269
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	270 054	754 000	Total Région	250 000	415 000
Achats de marchandises		7 500	Culture		145 000
Services extérieurs	326 228	783 000	Autres	250 000	270 000
Sous-traitance générale	217 195	600 000	Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières	69 713	118 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	932 000	505 000
Entretien et réparations	24 320	30 000	Culture	632 000	205 000
Primes d'assurance	15 000	25 000	Autres	300 000	300 000
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	243 820	2 146 586
Documentation		10 000	TVA sur subventions	-118 817	-140 504
Autres services extérieurs	230 200	811 827	Ventes	56 999	229 189
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	89 000	319 000	Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	45 000	247 727	Recettes de spectacle	56 999	200 000
Déplacements, missions, réceptions	64 900	198 800	Recettes de billetterie		14 189
Frais spéciaux et de télécommunication	20 000	30 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	10 000	15 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	1 300	1 300	Ventes de marchandises		15 000
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	6 598	10 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	1 304 871	2 350 295	Autres produits de gestion courante	600	600
Charges de coproduction	15 000	10 000	Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	1 836	15 000	Produits exceptionnels	21 440	141 332
Charges financières	7 800	5 000	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles	25 440		Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	20 000	50 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	1 800		TOTAL	2 280 542	4 931 832
TOTAL	2 280 542	4 931 832			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

MARSEILLE
PROVENCE-ALPES
COTE D'AZUR



Friche la Belle de Mai

Système Friche Théâtre
Massalia théâtre de marionnettes
Aides aux musiques innovatrices

Hypothèses

et

tentatives d'artistes

La friche n'est ni un modèle, ni une alternative, ce n'est peut-être finalement qu'un des multiples aspects de cette formidable capacité des hommes à déjouer les systèmes qui les empêchent de parler

Pour écrire sur la Belle-de-Mai, il faudrait, comme pour la plupart des monographies tentées ici, plusieurs écrivains, plusieurs styles, plusieurs approches, plusieurs temps, et confronter ensuite tout cela à la réalité, à l'histoire déjà longue du projet et à son avenir. Et puis, en regardant l'armoire qui préfigure la "frichothèque" (le futur centre ressource de la friche) on se rend compte que cette pluralité de regards est à l'œuvre, qu'elle a déjà produit beaucoup, et qu'au travers de romans, d'articles, de films, de spectacles, de programmes de radios et de faits divers, la friche s'est déjà beaucoup racontée. Par modestie alors, on a envie de

renvoyer à quelques signatures connues, à une longue bibliographie qui réunirait Jean-Claude Izzo, Jean-Pierre Ostende et Laurence Roulleau-Berger, une filmographie qui rapprocherait Kamel Saleh, Robert Guédiguian, Karim Dridri et Claire Denis, une discographie qui permettrait d'écouter Iam, Rebel, Lucien Bertolina, les Troublemakers et quelques autres moutons à cinq pattes, une théâtregraphie qui rappellerait Gatti, Xavier Marchand, Jean-Pierre Larroche, Tempestant et les Cuisines... et ainsi de suite par année, discipline ou autre. Et puis par peur du jeu du catalogue, on se reprend et l'on tente de renouer le fil de l'histoire.

L'histoire de la Friche la Belle-de-Mai commence en fait dans un autre quartier de la ville en 1990 au 31 du Bd Magallon dans le 15^e arrondissement. Dans cette ancienne graineterie, l'équipe de Système Friche Théâtre a installé son campement et accueille les premières productions de théâtre et de danse qui vont permettre de forger les principes fondamentaux de son travail. C'est à la demande de l'élu, adjoint délégué à la Culture, Christian Poitevin, que Philippe Foulquié et Alain Fourneau respectivement directeur du théâtre de Marionnettes Massalia et du théâtre les Bernardines, ont créé cette nouvelle structure pour développer dans les friches de Marseille de nouvelles formes culturelles, sur un principe de nomadisme, de transversalité artistique et de mélange des publics. Le lieu investi pour cette tentative est loué à un propriétaire privé car l'annuaire des quelque 800 hectares de friches dénombrées par l'Agence d'urbanisme n'a pas permis de trouver un espace adéquat à l'accueil du public et des artistes. Pourtant, les friches visitées durant quelques jours par le directeur

technique ont de quoi faire rêver. De l'Escalette à l'Estaque en passant par la vallée de l'Huveaune et la Joliette, chaque site en friche est une histoire urbaine et humaine exceptionnelle, une histoire interdite aussi, qui empêche toute tentative d'appropriation, même temporaire. Pourtant après 18 mois à Magallon, l'ancienne manufacture des tabacs de la Belle-de-Mai, déjà approchée en 1990, va pouvoir être investie par l'association avec une convention d'occupation précaire. Des 4500 m² de la graineterie, l'association passe, avec un salarié permanent et un responsable technique intermittent, à 45 000 m² soit le tiers du site qui a été abandonné par la Seita quelques mois plus tôt. L'association, soutenue par les

équipes des deux théâtres, ouvre le lieu en accueillant d'autres initiatives, d'autres artistes qui vont, de façon très empirique, structurer le projet, le définir, le développer. Aux côtés des producteurs de théâtre, une structure de production musicale, un collectif de plasticiens, un journal, une radio vont venir proposer leur projet et inventer un dispositif qui va se fonder sur le découplage de la fonction de production et de la fonction d'accueil.

Confrontée au gigantisme du lieu, l'association qui, sur le premier site, avait coréalisé des opérations artistiques va se focaliser sur l'aménagement et la mise en sécurité des bâtiments. De résidence en résidence,

Le lieu

Le site de la Friche la Belle-de-Mai est situé dans le 3^e arrondissement de Marseille, derrière la gare Saint-Charles. Dans ce quartier populaire, à la charnière de l'hypercentre et des quartiers Nord, les 120 000 m² de planchers sont le résultat des phases d'industrialisation successives du 19^e et du 20^e siècle qui ont vu s'installer la manufacture des tabacs et la raffinerie de sucre Saint-Charles. Au cours du 20^e la Belle-de-Mai est devenue le grand site industriel du tabac pour l'ensemble du Sud-Est. Plusieurs-milliers de salariés ont travaillé dans cette usine qui représentait une mémoire collective du développement économique et de la lutte sociale. L'abandon par la Seita, à la fin des années 80, de l'usine au profit d'autres restructurations, entraînera une perte de près d'un millier d'emplois. L'usine était constituée de trois îlots de facture architecturale différente. L'association est nomade depuis son arrivée, à l'intérieur de ces trois îlots, en fonction des aménagements urbains, des acquisitions foncières et des différents usages du site. Les différents bâtiments proposent des espaces "inouïs" offrant des espaces scénographiques exceptionnels. La diversité, des volumes, des éclaircissements, la répartition des lieux autour d'espaces libres vont permettre une appropriation progressive du site. La qualification des espaces évoque la poésie de ce paysage urbain avec, la forêt, les petites colonnes, la terrasse, les cathédrales... Des dizaines d'ateliers, des lieux de résidence et des lieux conviviaux seront aménagés et plusieurs salles seront capables d'accueillir du public. Le principe de base est le nomadisme par projet et la réversibilité des espaces. Durant les six premières années, 3MF seront investis par l'association (aménagement et équipement) qui, bénéficiant de conventions précaires directes avec la Seita, sera le maître d'ouvrage et le maître d'œuvre du projet. A compter de 1998, l'acquisition du site par la ville transformera le mode d'appropriation des espaces, l'association ne maîtrisant plus les aménagements. Pour le premier déménagement important de l'association, de l'îlot 3 à l'îlot 1, dû à des travaux de la SNCF en bordure du site, la Ville consacrera 6MF à la mise en sécurité de 5000 m² provisoires. Pour la première tranche de réinstallation de l'association (2000-2001) un budget de 10 MF a été dégagé et un maître d'œuvre a été désigné, en la personne de Mathieu Poitevin. La suite du projet de transformation doit faire l'objet, pour l'îlot 3 et une part de l'îlot 2, d'une mission de définition intégrant le programme de l'association, des espaces publics et des espaces sportifs.

Le site ne se limite pas à la partie dédiée à la culture vivante. La Ville a terminé la rénovation de 20 000 m² qui sont dédiés aux archives municipales et au centre interrégional de restauration du patrimoine. L'espace restant de l'îlot 1 doit être affecté aux réserves des musées de Marseille et à l'Institut national de l'audiovisuel. Enfin, 25 000 m² sont attribués à l'économie industrielle de la culture, avec un programme permettant de retrouver tous les plateaux techniques nécessaires à la production audiovisuelle et multimédia.

1- Patrick Amico, directeur adjoint de la SCIC Développement - Petit Colloque 1994.

de programmation en programmation, la friche la Belle-de-Mai devient en quelques années l'un des principaux pôles de création, de résidence et de pratique culturelle de la ville, forgeant ses propres missions en fondant son projet sur les "paroles d'artistes" qu'elle accompagne. En 1993-1994, le Théâtre Massalia deviendra progressivement le principal producteur du site transférant la totalité de son activité dans le lieu. Philippe Foulquié qui assumait déjà une part importante de la direction du projet en assumera, désormais seul, la responsabilité. L'équipe de l'association qui s'est étoffée de nouvelles recrues dans le cadre des politiques de lutte contre l'exclusion se trouve ainsi renforcée par celle de Massalia qui s'impliquera, outre sa programmation directe, dans la vie du lieu et particulièrement dans des projets structurants comme le projet d'Armand Gatti, "Marseille Adam, Quoi" qui réunira 80 stagiaires durant huit mois. Cette structuration de la production se fera également pour la musique, avec l'Aide aux musiques innovatrices de Ferdinand Richard qui assumera dès 1994 une responsabilité artistique et politique au sein du projet.

L'évolution du projet, de l'expérience à la fondation

En ouvrant le lieu en 1992, l'équipe de la friche ne pense pas être là pour plus de 2 ou 3 ans. Le principe reste d'être nomade dans la ville, et de découvrir des sites avant qu'ils ne soient affectés à de nouvelles fonctions. Depuis 1990 d'ailleurs, le propriétaire Seita cherche une valorisation foncière de son patrimoine et a confié à la SCIC le soin de mener les études nécessaires. "La décision la meilleure qui puisse être prise aujourd'hui, c'est que du temps soit gagné. Aujourd'hui nous disons que nous n'avons pas de programme tout fait et le propriétaire a accepté que cela ne se ferait pas comme il l'avait imaginé. Ce ne sera pas un grand centre

Cultiver la culture vivante

Marseille a inventé un nouveau lieu culturel.

Où la culture est en prise directe avec le quartier, la ville, la jeunesse.

Ce lieu – la friche – a pour lui le pouvoir rare de créer le désir de l'artiste de s'y exprimer. Et ainsi, déjà à plusieurs reprises, l'événement culturel, au plan national, a été marseillais. En cette fin de siècle, la culture s'est institutionnalisée, alourdie. Elle est programmée des années à l'avance dans des temples gardés, contrôlés, où elle s'est enfermée. Bref, l'expression culturelle directe est à encourager. Les lieux de culture à réinventer. Marseille, par les hasards de la mutation urbaine et l'intelligence de l'exploitation immédiate d'une situation, a une opportunité exceptionnelle : celle d'inventer une nouvelle forme de lieux populaires d'expression de la culture qui soit de nature à court-circuiter un certain nombre d'antagonismes : international-local, élitiste-populaire, éclectique-synergique, nomade-ancré, institutionnel – spontané (ouvert)...

La friche la Belle-de-Mai est un espace de liberté.

Il autorise l'expression, les expressions, sous de nombreuses formes.

On y cultive la culture vivante.

C'est une base d'action culturelle sur un territoire. On y provoque les rencontres entre les jeunes de Marseille et ceux venus d'ailleurs, entre les musiciens et les acteurs, les peintres et les danseurs, les poètes et les vidéastes...

Trois types d'action politique caractérisent un tel lieu :

Inviter, connecter, diffuser.

Inviter les formes d'expression les plus diverses dans des lieux identifiés comme leur convenant, à travers des artistes accueillis, hébergés pendant le temps d'une expérience, d'un travail, d'une aventure.

Connecter l'international au national, au local par les rencontres, les réseaux.

Connecter les artistes de différentes disciplines et les individus ayant la même passion.

Enfin, diffuser, irradier, d'abord par l'ouverture permanente du lieu. La friche la Belle-de-Mai est un quartier populaire et culturel où doivent vivre des bars, des restaurants, des lieux permanents pour faire éclore des vocations.

C'est aussi, évidemment, émettre : studio de radio, de TV. Editer : livres, journaux.

Organiser : des spectacles, des expositions. Jean Nouvel, 1995

d'affaires, ce ne sera pas un grand centre industriel, ce sera autre chose, mais il faudra que la Seita et ses futurs actionnaires privés puissent récupérer la valeur immobilisée. Nous sommes dans un site où l'expérience peut être continuée sous des formes qu'il vous appartient de définir." En fait dès les premiers jours de l'utilisation du lieu, Philippe Foulquié envisagera un devenir culturel pour cette friche en interrogeant la capacité de la culture à être un facteur de développement local : "Et si la culture était l'alternative économique dont cette ville et ce quartier avaient besoin ?" La localisation d'un programme patrimonial (Archives et CICRP), la création de l'établissement public Euroméditerranée, l'arrivée des nouvelles technologies de la communication et de l'information, la reconnaissance nationale et internationale du travail de création artistique mené par les producteurs, seront autant d'atouts successifs que l'asso-

ciation mettra au profit de la fondation d'un pôle culturel et urbain, qu'elle formalisera, avec son nouveau président Jean Nouvel, dans un document en 1995, la friche la Belle-de-Mai, un projet culturel pour un projet urbain". L'acquisition progressive par la ville de la totalité du site, et l'engagement d'Euroméditerranée dans le développement de la filière économique de la culture, ancrera définitivement le pôle autour de cette projection. Depuis lors, malgré de nombreuses expérimentations, préfigurations et projets, le site cherche encore un pilotage à la mesure des enjeux culturels, économiques et urbains qui ont été posés. Sans avancer sur ce terrain, il est fort possible que chaque îlot se sclérose sur ses propres pratiques, alors que l'ambition du projet est de garantir une transversalité réelle à l'échelle de la friche, à l'échelle du quartier, de la ville et de la très grande région.

Hypothèses et tentatives d'artistes

Autour de Système Friche Théâtre, près de 70 structures travaillent désormais dans toutes les disciplines artistiques. Plusieurs dizaines de milliers de personnes fréquentent et utilisent le site, pour y développer une pratique culturelle (musicale par exemple avec les ateliers de l'Ami), pour participer à un débat, une rencontre (à la radio ou lors d'une conférence d'architecture), pour venir assister à un spectacle (en famille dans le cadre d'une programmation de Massalia), pour visiter une exposition (des résidents d'Astérides ou de Triangle) ou pour y mener leurs propres projets artistiques. La friche est en fait "un laboratoire de l'action culturelle", un lieu d'initiation et de pratique pour les publics, une base de production et de socialisation pour les artistes.

Parole d'artiste

La programmation du système est la combinaison de la "programmation de producteurs" par Système Friche Théâtre et la programmation d'artistes par les producteurs (une petite dizaine à ce jour). C'est ce principe qui garantit l'accompagnement des projets artistiques et qui maintient ouvertes et en tension "les hypothèses et tentatives d'artistes". L'éthique du projet est fondée sur la "parole d'artiste", et sur sa socialisation. L'enjeu du projet n'a jamais été de créer un phalanstère d'artistes et l'image de la fabrique comme lieu de préparation d'œuvres diffusées par la suite a toujours été rejetée. Ce qui est en travail à la friche, c'est la permanence artistique dans la ville, la permanence du travail artistique, assurée par un dispositif combinant des moyens d'accueil et des moyens de réalisation artistique. L'ensemble de ces moyens de

production est réuni dans des combinaisons différentes suivant les projets, suivant les trajets, à la demande du producteur qui apporte lui-même ses propres capacités financières (rémunérations artistiques), humaines (accompagnement) et relationnelles (communication).

Système Friche Théâtre "coproduit" l'accueil par des formes variées d'apport qui commencent par le lieu de travail ou de diffusion en état de marche, des soutiens techniques spécifiques, de la mise en réseau, du développement...

Cette combinaison de facteurs permet de maintenir une vitalité exceptionnelle sur le site et une mixité de pratiques. La friche est ainsi déjà un quartier culturel préfigurant le projet culturel pour un projet urbain, qui se propose d'investir un territoire plus large.

Une journée à la friche ?

La coupe sur une journée permettrait de voir arriver le matin dès 9 heures les équipes et les artistes, à 10 heures un groupe d'enfants pour un atelier multimédia, à 11 heures un groupe d'industriels préparant leur implantation sur la zone d'Euroméditerranée, l'ensemble des "résidents" se retrouvant à l'heure du déjeuner dans le restaurant. L'après-midi, alors que les uns et les autres se croisent, les portes des ateliers de scratch et de sample s'ouvrent sur un atelier avec un artiste anglais qui réside à la villa, où des danseurs croates viennent de s'installer pour un mois. A 18 heures, alors que le spectacle jeune public vient de se terminer un vernissage de jeunes artistes réunit 300 personnes. Quelques-unes iront peut-être voir et entendre la dernière création de théâtre musical présenté dans la cartonnerie dans une scénographie exceptionnelle sur plusieurs milliers de m². A minuit l'équipe dont 50% de jeunes techniciens

en formation, ferment le site. Dans la pépinière multimédia, dans les ateliers de plasticiens et à la radio, quelques forcenés travaillent encore.

Petits et grands

La friche est ainsi cet espace de "petits et de grands" avec des artistes de grande notoriété et des amateurs éclairés, le jeune public de maternelle et les spécialistes de hip hop, une petite jauge pour une performance plastique et des milliers de curieux pour une journée portes ouvertes, des cigarières à la retraite et des créateurs de start-up... L'ensemble n'est pas un fourre-tout mais un système articulé autour d'une éthique. "Le principe fondateur du projet est tout entier autour du rôle de l'artiste, selon le processus l'"artiste, la ville, sa ville", processus qui ne peut s'affirmer qu'en questionnant les rapports de l'artiste au développement. Pour être précis, il s'agit de la fonction sociale, ou plutôt politique, de l'artiste, en l'occurrence de la "parole d'artiste", c'est-à-dire de l'artiste travaillant, de cette parole et de ce qu'elle implique dans les moments de la production, dans les moments de la réalisation des œuvres et cela jusqu'à la rencontre avec le public?"

La production

La fonction de production est une des fonctions clefs de l'expérience de la friche la Belle-de-Mai. Cette fonction qui se définit "comme le processus accompagnant les artistes de l'écriture jusqu'à la socialisation de leurs œuvres" est en effet interrogée sur plusieurs registres économiques et artistiques. Par leurs concentrations sur l'accompagnement artistique (Système Friche Théâtre se chargeant du dispositif d'accueil) les producteurs peuvent explorer, que ce soit en termes de recherches d'écritures, en termes de relations aux publics ou encore en termes de partenariats économiques,

des voies inconnues. C'est en sens que la refondation de la notion de production est porteuse d'innovation et d'expérimentation esthétique, sociale ou économique.

La résidence

La résidence artistique est la méthode privilégiée de travail des producteurs de la friche et ce dans toutes les disciplines, ce qui n'exclut pas, au contraire, d'offrir aux publics la possibilité de rencontres avec des œuvres qui ne seraient pas diffusées dans la ville. Cette proposition étant de plus très souvent l'occasion d'une rencontre préparant des projets sur le plus long terme avec les artistes. Les résidences permettent la création d'une relation entre la ville et l'artiste qui implique un mouvement collectif et de nouveaux modes de socialisation des œuvres. En multipliant et en diversifiant les modalités de résidence, il se crée des interactions multiples qui favorisent les rencontres et la synergie entre les artistes.

Les publics, la population de la friche

Chaque jour, avant même l'arrivée des salariés du pôle patrimonial (ils seront une centaine à la fin de 2001) et de ceux du pôle industriel (ils seront un millier à la fin de 2003), près de 300 personnes travaillent à la friche. Artistes, techniciens, journalistes, graphistes, informaticiens, ils sont le premier public de la friche, un public permanent. A ce premier ensemble viennent se conjuguer tous les publics extérieurs qui pratiquent la friche, pour un atelier, un spectacle, une visite, un débat, un casting... La plupart des publics vivent la friche comme une expérience de rencontre du travail de l'artiste, ou comme une expérience de rencontre du travail avec l'artiste. Les publics se conjuguent, se frottent car ils se constituent, certes autour de l'image du lieu, mais surtout autour de chaque proposition artistique. La friche cherche à susciter sans cesse la curiosité des publics, leur attention à l'"invention permanente".

Les producteurs résidents sur le site sont au nombre de 9

- Massalia, théâtre de marionnettes : fondateur, associé à la direction (dir. Ph.Foulquié)
- Ami, Aide aux musiques innovatrices : producteur associé à la direction (dir.Ferdinand Richard)
- Euphonia, création sonore (dir. Lucien Bertolina)
- Vidéochroniques, art vidéo et multimédia (dir. Edouard Monnet)
- Cyprès, multimédia (dir. Louis Bec)
- Astérides, arts plastiques (dir. Gilles Barbier)
- Triangle, arts plastiques (dir. Alun Williams)
- MOD, danse contemporaine (dir. Josette Pisani)
- Cinémas du Sud, cinéma (dir. Jeanne Baumberger)

D'autres producteurs réalisent des opérations en coproduction avec la Friche comme le GMEM (musique contemporaine), l'Officina (danse), le mur du son (world music), d'autres théâtres marseillais, des opérateurs internationaux, etc.

La friche ne serait pas la friche sans les coupures de courant momentanées qui donnent du piquant, les débordements affectifs et le restaurant service lent. Et la domination totale du provisoire. Nous sommes des nomades, on ne doit pas s'installer, s'accrocher à de petits avantages. On est au-dessus de tout ça. On aime la liberté. Je suis d'accord avec le directeur. Je ne m'accroche pas. Pourvu que ça dure.

Jean-Pierre Ostende, Tout en souplesse, manuscrit 1995

Le multimédia à la Belle-de-Mai

En 1994, le premier "cyber café" français été ouvert à Marseille, quelques semaines avant le café Orbital à Paris. Depuis, forts d'enseignements variés en termes d'éditions, de création et de consultation, une plate-forme multimédia s'est constituée sur la Friche, réunissant autour de l'Espace culture multimédia animé par Emmanuel Vergès, l'Incubateur de produits et services éducatifs et culturels (CRDP et Orme), une pépinière d'entreprises (Marseille Innovation), et des producteurs (Cyprès, Dunes, Euphonia, Vidéochroniques...). L'enjeu de cette plate-forme est d'interroger la dimension artistique, culturelle, éducative, sociale et économique de l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication. La proximité installée entre les publics qui viennent consulter le réseau, participer à un débat sur l'internet citoyen ou visiter une exposition et les praticiens "amateurs" et professionnels crée une émulation qui doit favoriser l'intégration et le questionnement de ces nouvelles technologies. L'accueil d'artistes qui ont déjà une pratique multimédia ou qui la découvre à l'occasion d'une résidence multiplie les modes d'appropriation et les interrogations de ces "nouvelles" écritures. En utilisant les possibilités, communicationnelles et éditoriales, mais aussi les champs de la création, la plate-forme multimédia de la friche la Belle-de-Mai est devenue un lieu ressource autour de ces pratiques. Les collaborations externes avec l'université, le festival off d'Avignon ou les rencontres d'Amman tissent également des lieux avec d'autres espaces multimédia. Ainsi se structurent peu à peu un réseau informel de collaboration autour des nouvelles technologies, de leurs écritures et de leurs publics.

2- Philippe Foulquié - Avant Programme de Développement - Mai 1995

Des ensembles transversaux

Pour définir une approche transversale au site, et pour structurer des politiques de développement communes, Système Friche Théâtre anime des groupes de réflexion et de chantiers transversaux sur plusieurs thèmes. Ces groupes et ces chantiers sont animés par des binômes constitués par un producteur et une personne référente de l'association avec un objectif politique visant à entretenir un débat sur les questions essentielles de la friche et des objectifs opérationnels visant un transfert des bonnes pratiques d'une expérience à l'autre et l'élaboration de projets communs. Ces ensembles sont : le public, les relations internationales, la politique de la ville, l'économie culturelle, l'utilisation des nouvelles technologies et emploi.

L'organisation

L'association Système Friche Théâtre est désormais composée d'une quarantaine de salariés dont la moitié est affectée au service technique. Les autres se répartissent entre les différents services administratifs (secrétariat général, administration, communication, ressources humaines) et les unités de production qui ne sont pas encore autonomes comme le multimédia ou le centre d'architecture. L'équipe s'est constituée progressivement et il a toujours été privilégié l'engagement, la motivation aux compétences assurées. La moyenne d'âge de l'équipe se situe aux alentours de 30 ans, et les salariés les plus anciens participent déjà à l'expérience depuis 8 ans. La mobilisation des politiques en faveur de l'emploi a, après une première phase de gestion "opportuniste", été conçue comme une dimension à part entière de la politique de l'association et du site.

Producteurs à la friche

Si la friche est fondée sur la parole d'artiste, son développement est étroitement lié aux paroles de producteurs qui ont déterminé les grands axes des politiques culturelles menées depuis huit ans. La personnalité des producteurs, la nature de leurs équipes, leurs engagements politiques sont les éléments déterminants de l'histoire de la friche et de son avenir. Base d'accueil pour des producteurs, la friche créée par deux théâtres, s'est très vite structurée autour de son producteur-directeur Philippe Foulquié (Massalia³) rejoint à partir de 95 par Ferdinand Richard, pour l'Ami⁴, producteur associé à la direction. L'exigence et la marginalité des propos artistiques qu'ils portaient, avant même leurs implantations à la friche, ont qualifié la friche comme un territoire d'innovation artistique. C'est notamment grâce à l'absence de modèles préétablis, que les trajets de ces deux producteurs se sont logés dans le site en le nourrissant et en s'en nourrissant. Malgré, les spécificités des missions que chacun s'est données vis-à-vis de sa discipline, des artistes et des publics, l'Ami et le Massalia se retrouvent sur la dimension politique de leur action, sur l'éthique de la relation aux artistes et aux publics. C'est sur ces fondements que les statuts de production les plus divers cohabitent à la friche en créant une dynamique politique, dont les traductions opérationnelles restent parfois obscures, en termes de missions, de définitions et de cahiers des charges pour l'institution (et parfois en interne). L'enjeu est de savoir si, pour les années à venir, des politiques de production structurées pourront se mettre en place. Pour cela, il sera nécessaire de mettre en place de nouveaux dispositifs d'accompagnement et de décision, qui ne pourront l'être qu'à partir du moment où les moyens économiques d'un tel chantier seront réunis.

La friche a-t-elle un A venir ?

Alors que la friche la Belle-de-Mai reste un formidable pôle d'attraction pour les artistes de toutes origines et leurs producteurs, mais aussi pour bien d'autres acteurs de la vie publique et économique, la question de son avenir est posée. Il s'agit en l'occurrence d'un enjeu politique majeur. L'alternative est la suivante : soit le développement en trois îlots plus ou moins réunis par des espaces communs de circulation confirme les perspectives proposées par des gestionnaires, certes avisés, mais dont la mission semble quelque fois être de "ramener dans l'ordre raisonnable des choses des aventures méritoires qui doivent maintenant gagner leur maturité" ; soit un engagement plus audacieux, continuant d'appuyer les dimensions artistiques, fondant une coordination où chacun des trois îlots apporte ses propres contributions, pour lui-même et pour l'ensemble, à un développement dont l'originalité a déjà montré sa pertinence. Cette deuxième hypothèse ne repose pas sur la sécurité de modèles préexistants, même si elle se garde bien de rejeter des sources référentielles en guise d'inspiration. Elle suppose un engagement politique qui doit à la fois fonder et encourager une coordination, laquelle doit elle-même s'inventer au fil des développements, en transgressant classification et timidité. Au moment où la friche entame une nouvelle étape, l'Etat et particulièrement le ministère de la Culture, en association avec la ville de Marseille, pourraient reprendre l'initiative pour consolider le développement de l'expérience. L'échec de la friche serait beaucoup plus que le sien propre. Il pourrait bien stigmatiser l'impuissance de la puissance publique, son incapacité à appréhender le nouveau, à s'occuper d'innovation.

3- Créé en 1997 à la demande de la Ville de Marseille, Massalia a été le premier théâtre permanent de marionnettes en France. Depuis plusieurs années, le Massalia doit être reconnu institutionnellement comme un centre de production pour le jeune public.

4- L'Ami est le seul centre national pour les musiques actuelles.

La situation

Ville :	Marseille	Région :	PACA
Nom du quartier :	Belle-de-Mai	Nbre d'habitants :	4,5M
Nbre d'habitants :	900 000		
Situation :	Péricentre		

L'identité

Nom du site :	Friche de la Belle-de-Mai		
Nom de l'opérateur :	SFT		
Date de création :	1990	Date d'ouverture :	1991
Président :	Jean Nouvel		
Directeur :	Philippe Foulquié		
Adresse :	41, rue Jobin 13003 Marseille		
	friche@lafriche.org site : www.lafriche.org		
	Tél : 04 91 11 42 43 - Fax : 04 91 11 42 44		
Opérateur associé :	Massalia théâtre de marionnettes	Création :	1987 (P. Foulquié)
Opérateur associé :	Aides aux musiques innovatrices	Création :	1985 (F. Richard)

Lieu

Propriétaire du bâtiment :	Ville de Marseille		
Type d'occupation :	convention d'occupation précaire	Durée :	2 ans
Précédente affectation :	Manufacture des tabacs - Seita		
Surfaces construites :	24 000 m ² (ilot 1)	Surfaces de terrain :	14 000 m ² (ilot 1)
	30 000 m ² (ilot 2)		1 700 m ² (ilot 2)
	5 300 m ² (ilot 3)		46 000 m ² (ilot 3)
Surfaces des bâtiments exploités :			
Ilot 1		Ilot 3	
Cicrp : 7 000 m ²		Système Friche Théâtre : 25 000 m ²	
Archives municipales : 9 600 m ²			
Système Friche Théâtre : 3 000 m ²			

Description des espaces de travail

Espaces de diffusion

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Seita promotion	polyvalent	400 m ²	200
Petit Massalia	spectacle vivant/cinéma	210 m ²	120
Salle BF	spectacle vivant/exposition	500 m ²	300
Accueil Massalia	concert/exposition/performance	500 m ²	1 000
Galerie	exposition	100 m ²	300
Cartonnerie	polyvalent	4 000 m ²	1 000
Bar	concert	400 m ²	400
Cour	concert	1 000 m ²	2 000
Salle des colonnes	exposition	1 000 m ²	300

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
	Théâtre (5 studios)	870 m ²	20
	Danse (2 studios)	400 m ²	20
	Musique (6 studios)	480 m ²	4 à 20
	Arts plastiques (18 studios)	2 300 m ²	4 à 20
	Photographie (2 studios)	250 m ²	4 à 20
	Audiovisuel (4 studios)	100 m ²	4 à 20

Espaces administratifs

Producteurs 900 m² / Equipes artistiques 550 m²
Autres (médiat, Geiq, salle de réunion) 350 m²

Présence d'un bar :	oui	Heures d'ouverture : bar :	9h/20h et spectacle
Présence d'un restaurant :	oui	Nbre de couverts / jour :	80
Présence de logements pour les résidences :	oui (sur le site 6 chambres et hors site 9 chambres)		
Présence de logements de fonction :	oui (gardien)		

Repères chronologiques

- 1990 Ouverture de la Friche Magallon et création de Système Friche Théâtre codirigé par Massalia Théâtre et le Théâtre des Bernardines
- 1992 Ouverture de la Friche la Belle de Mai dans les anciens locaux de la Seita
- 1993 Philippe Foulquié, directeur de Massalia, prend seul la direction de SFT - " Marseille Adam quoi " Armand Gatti - Installation de l'AMI
- 1994 Installation du premier cybercafé de France
- 1995 Présidence de Jean Nouvel et inscription du projet dans Euroméditerranée comme pôle culturel majeur de développement (1 pôle de création artistique, 1 pôle économie culturelle, 1 pôle patrimonial)
- 1996 Edition de " Un projet culturel pour un projet urbain " par la direction de SFT
- 1997 Etude commandée par l'Etat et la Ville de Marseille sur la Friche la Belle de Mai confiée à Jean Jacques Hocquard
- 1998 Acquisition par la Ville de l'intégralité du foncier - Relocalisation d'une partie des activités de SFT dans l'ilot 1- Programmation de l'ilot 3 dans le cadre de l'appel d'offre pour la réhabilitation de l'ilot 3
- 1999 Installation du Groupes Dunes sur le toit de la Friche " Vous êtes ici "
- 2000 Appel d'offre pour la réhabilitation de l'ilot 3 abandonnée.
- 2001 Installation des archives municipales et du CICRP sur l'ilot 1- Définition du cahier des charges de l'étude de définition sur la réhabilitation de l'ilot 3 - Début des travaux de réhabilitation de l'ilot 2

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Massalia Théâtre
AMI

Structures associées - 2^e cercle

producteurs :

Vidéochroniques, Cypres, Euphonia, Voix Off, Cinéma du Sud, Triangle, Astérides, Mod.

artistes :

Lieux Fictifs, C^e La Liseuse, Groupe Dunes, Les Théâtres de Cuisines, Le Dernier Cri, Les Guignols, Y. Jeanmougin, Les 7 Portes, Libre d'images, A.Alt, Films de la Belle de Mai, V. Polyphoniques, Art Studio, Artonik, C^e Wa, Mundial Sisters; Corps à sons, Tempestant

médiateurs :

GEIQ, Bleu Sud, Rouge, Club de la Friche, Transvercités, Radio Grenouille, Radio Galère, Université et Théâtre Vitez, Erac, Ecole des Beaux arts, Documents d'artistes

Structures associées - 3^e cercle

Ecole du Paysage
Marseille Innovation (pépinières)
Incubateur multimédia et éducatif (EN),
CICRP
Archives municipales

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	****	****	****	Cirque	*	*
Arts plastiques	****	***	****	Ciné - Audio	***	***
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	***	-
Patrimoine	-	**	-	Danses	****	****
Presse	**	-	**	Arts de la rue	**	*
Musiques	****	****	****	Modes	*	*
Multimédia	***	***	***	Solidarité, citoyenneté	-	**

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	oui	Nbre par an : 80
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	oui	Nbre par an : 40
Longues (plus de trois ans)	oui	Nbre par an : 20

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	9	50	3 000
Ateliers de formation spécialisés	3	8	300
Mise à disposition de locaux	3	15	100
Spectacles professionnels avec amateurs	2	3	60

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	600	55	50	1 000
Créations et expositions originales	120	12	50	1 000
Ouverture des processus de création aux publics	9	9	40	60
Conférences, rencontres	20	15	50	400

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Etablissements culturels, Structures sociales et d'insertion, Etablissements scolaires, Association d'économie solidaire

Affiliation à des réseaux

Trans Europe Halles

Eléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	44
Nombre de personnes salariées sur le site :	300
Masse salariale :	7,2 MF
Budget de l'opérateur principal :	14,1 MF
Chiffre d'affaires consolidé du site :	31,3 MF

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Ville	Expérimentation	Alternative	Citoyenneté
Quartier	Interdisciplinarité	Contenu	Ecologie
Revitalisation	Socialisation des œuvres	Economie mixte	Artiste
Espace public	Production	Valorisation	Synergie
Attractivité	Laboratoire	Solidaire	Publique
International	Exigence		Action

Principaux partenaires financiers

Ville
Ministère de la Culture
Conseil régional
Conseil général
Politique de la Ville
Ministère de l'Emploi

Partenaires pour l'investissement

Note budgétaire

Pour la friche la Belle-de-Mai, l'approche que nous proposons est plus difficile car le nombre de résidents sur le site ne permet pas de tout embrasser. Le parti pris a été de ne pas faire apparaître dans cette présentation les structures budgétaires directement liées à un artiste ou à une compagnie (Tempestant, Théâtre de Cuisine, Appaix...), ni les médias (radios, revues), ni les prestataires (restaurant), ni les activités liées au développement économique (incubateur et pépinière), ni les activités patrimoniales (archives et cicrp).

Les structures retenues sont Système Friche Théâtre, Massalia, Ami, Euphonia, Vidéochroniques, Cyprès, Triangle, Astérides, Marseille Objectif Danse et Cinémas du Sud.

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 31,3 MF, sur lequel SFT représente 14 MF, Massalia 6,5 MF, Ami 4 MF, Euphonia 1,3 MF, Vidéochroniques 1,1 MF, Cyprès 0,8 MF, Triangle 0,5 MF, Astérides 0,55 MF, Marseille Objectif Danse 1,4 MF et Cinémas du Sud 1 MF.

Le prévisionnel 2001 est positionné à 34,5 MF soit une augmentation demandée de 10%. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000.

Produits

Le premier financeur du site est l'Etat, qui couvre le budget général à hauteur de 33 %, dont le ministère de la Culture à hauteur de 6,3 MF soit 20 % du total des produits, le ministère de l'Emploi à hauteur de 3,3 MF soit 10,5 % du même total et le ministère de la Ville à hauteur de 0,8 MF soit 2,5 %. Il est à noter que les répartitions internes peuvent varier de manière importante, puisque Cinémas du Sud voit la participation du ministère de la Culture atteindre plus de 50 % de son budget alors qu'Astérides ne bénéficie d'aucune aide. L'analyse de l'évolution 2000-2001 nous enseigne que la montée en charge des emplois jeunes modifiera l'équilibre des financements, le ministère de l'Emploi passant à 14 % du budget global, le ministère de la Culture restant stable à 20 %, ce sous réserve de l'accord des augmentations sollicitées. La Ville participe à hauteur de 27 % du budget global soit 8,5 MF. Cet apport place en fait la Ville comme le premier partenaire culturel (8 MF contre 6,3 MF pour le ministère de la Culture). Là aussi, en fonction des choix, tel ou tel opérateur est plus ou moins soutenu par la Ville.

Les ventes et recettes propres représentent 4,8 MF (15 %) et regroupent des ressources très diverses.

Les deux autres collectivités locales représentent environ 9 % chacune du budget.

Charges

Les charges du lieu ne correspondent qu'à l'entretien du site et aux fluides, la Ville étant propriétaire du bâtiment. La taille du lieu implique cependant des charges fixes très lourdes de maintenance, d'assurance, de gardiennage... Un peu plus de 2 MF correspondent à ces charges (hors personnel) soit à peu près 7 % des charges. (Il faut noter que les résidents payent une contribution de 500 KF, toutes structures confondues.)

Les charges de personnel représentent 50 % (15,7 MF) du budget. Il faut dans ce cadre noter que, sur 2000, la couverture par les aides à l'emploi représente 20 %. Sur 2001 l'augmentation des charges de personnel (20 %) amènerait celles-ci à la hauteur de 18,6 MF. Elles seraient couvertes alors à hauteur de 27 % par les aides à l'emploi.

Il faut mentionner le fait que l'association Système Friche Théâtre assume un plan de redressement judiciaire (1999-2004), qui l'oblige à réaliser un excédent de 500 KF par an en trésorerie, afin de rembourser les échéances du plan.

Investissement

La friche la Belle-de-Mai a été rachetée dans son intégralité par la Ville pour un montant de 70 MF. Le budget global de transformation du site approchera les 350 MF (80 patrimoine, 160 hôtel industriel, 100 culture vivante et sport).

Durant les premières années (92-98) l'association a investi en aménagement et en équipement environ 4 MF, financés par des subventions, majoritairement issues de l'Etat, des Fonds structurels européens, du département et de la région.

Un premier déménagement a amené la Ville à engager 6 MF en 1998, puis à nouveau 5 MF en 1999. Actuellement se prépare le premier projet cohérent d'aménagement, qui est doté de 7 MF. Une étude de définition doit être lancée pour engager les travaux plus lourds qui sont budgétés à 70 MF.

Références documentaires :

Site

www.lafriche.org

Rapports

"Petit colloque des friches", SFT /1994.

"Implication en matière d'emploi à la friche", SFT /1994.

"Un projet culturel pour un projet urbain", SFT /1996.

"La Friche la Belle-de-Mai", J.-J. Hocquard /1998.

Livres

[Toute en souplesse](#), J.-P. Ostende (non édité).

Documents de communication

[Le journal programme](#), journal externe, trimestriel.

[L'affiche papier](#), journal interne, trimestriel.

[Points de vue](#), plaquette externe, annuel.

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	3 527 572	4 012 182	Subventions	24 550 786	30 238 837
Variation de stocks	-13 329	22 000	Total État	10 385 216	12 675 521
Achats de spectacle	1 818 988	2 251 232	Ministère de la Culture	6 310 969	7 180 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	37 314	153 030	Ministère de l'Éducation nationale	0	50 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	773 624	797 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0
Fournitures d'entretien et de petit équipement	466 197	271 321	Ministère de la Ville dont DSU	780 000	520 000
Fournitures administratives	209 866	290 495	Aides à l'emploi	3 294 247	4 925 521
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	138 031	127 621	Total Région	2 720 131	3 839 501
Achats de marchandises	96 880	99 483	Culture	2 190 000	3 034 000
Services extérieurs	2 283 389	1 903 613	Autres	530 131	805 501
Sous-traitance générale	838 403	804 263	Total Département	2 754 112	3 210 100
Locations immobilières	128 270	199 422	Culture	2 450 000	2 700 000
Locations mobilières	721 231	355 083	Autres	304 112	510 100
Charges locatives et de copropriété	45 226	36 846	Total Commune	8 475 207	10 047 997
Entretien et réparations	274 444	167 939	Culture	8 089 026	9 438 525
Primes d'assurance	213 172	240 000	Autres	386 187	609 472
Études et recherche	1 850	0	Autres subventions & Partenariats	945 630	1 225 591
Documentation	60 792	100 060	TVA sur subventions	-720 511	-759 873
Autres services extérieurs	6 689 822	7 068 460	Ventes	4 807 341	2 940 827
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	924 640	1 272 792	Prestations de services	2 204 361	1 015 167
Publicité, publications, relations publiques	1 462 495	1 954 391	Recettes de spectacle	787 414	575 269
Déplacements, missions, réceptions	2 460 506	2 240 096	Recettes de billetterie	485 183	546 564
Frais spéciaux et de télécommunication	1 487 176	914 181	Location de salles et prestations annexes	1 193 393	650 000
Services bancaires et assimilés	38 026	39 500	Recettes de restauration et hébergement	30 198	0
Concours divers (cotisations)	14 781	20 000	Ventes de marchandises	106 793	153 827
Frais de gardiennage et sécurité	302 200	627 500			
Impôts, taxes et versements assimilés	25 031	73 870	Production immobilisée	20 691	0
Charges de personnel	15 669 471	18 875 518	Autres produits de gestion courante	351 024	178 600
Charges de coproduction	652 950	930 000	Produits financiers	15 578	23 038
Autres charges de gestion courante	59 707	141 354	Produits exceptionnels	348 257	0
Charges financières	123 260	126 596	Repr. sur amortissements et provisions	909 956	931 771
Charges exceptionnelles	297 109	32 933	Transfert de charges	122 137	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	1 433 720	1 108 982	Résultat (perte)	169 161	0
Résultat (bénéfice)	532 903	39 567			
TOTAL	31 294 933	34 313 074	TOTAL	31 294 933	34 313 074

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget SYSTÈME FRICHE THÉÂTRE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	1 174 184	1 150 000	Subventions	10 766 088	12 405 000
Variation de stocks	-27 782		Total Etat	4 409 611	5 525 000
Achats de spectacle	28 683	75 000	Ministère de la Culture	2 350 000	2 850 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	765 629	785 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	342 360	175 000	Ministère de la Ville dont DSU	550 000	290 000
Fournitures administratives	65 295	115 000	Aides à l'emploi	1 509 611	2 385 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	1 306 713	1 550 000
Achats de marchandises			Culture	900 090	1 100 000
Services extérieurs	1 359 428	989 000	Autres	406 713	450 000
Sous-traitance générale	572 219	555 000	Total Département	1 074 112	1 030 000
Locations immobilières		50 000	Culture	980 000	780 000
Locations mobilières	468 222	145 000	Autres	94 112	250 000
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	4 294 451	4 800 000
Entretien et réparations	205 997	100 000	Culture	4 050 000	4 500 000
Primes d'assurance	110 058	120 000	Autres	244 451	300 000
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	165 000	
Documentation	2 933	19 000	TVA sur subventions	-483 798	-500 000
Autres services extérieurs	3 088 135	2 438 000	Ventes	2 616 105	1 135 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	599 012	794 000	Prestations de services	1 469 005	535 000
Publicité, publications, relations publiques	372 557	400 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	951 637	415 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	911 865	255 000	Location de salles et prestations annexes	1 147 100	600 000
Services bancaires et assimilés	7 883	15 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité	245 182	559 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	918	50 000			
Charges de personnel	7 198 622	8 748 000	Production immobilisée	20 691	
Charges de coproduction		40 000	Autres produits de gestion courante	10 223	30 000
Autres charges de gestion courante	13 199	50 000	Produits financiers	9 954	20 000
Charges financières	32 614	25 000	Produits exceptionnels	186 491	
Charges exceptionnelles	159 110		Rept. sur amortissements et provisions	406 752	730 000
Dot. aux amortissements et aux provisions	1 061 974	830 000	Transfert de charges	69 816	
Résultat (bénéfice)			Résultat (perte)	2 063	
TOTAL	14 088 183	14 320 000	TOTAL	14 088 183	14 320 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget MASSALIA

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	1526910	1553000	Subventions	4 973 994	6 035 000
Variation de stocks			Total Etat	1 918 096	2 150 000
Achats de spectacle	1 431 168	1 457 000	Ministère de la Culture	1 417 500	1 550 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	24 106	24 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	67 809	68 000	Aides à l'emploi	500 596	600 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	2 064	2 000	Total Région	200 000	500 000
Achats de marchandises	1 763	2 000	Culture	200 000	500 000
Services extérieurs	233 966	234 000	Autres		
Sous-traitance générale	120 266	120 000	Total Département	600 000	700 000
Locations immobilières			Culture	600 000	700 000
Locations mobilières	57 556	58 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	2 200 000	2 800 000
Entretien et réparations	26 212	26 000	Culture	2 200 000	2 800 000
Primes d'assurance	29 387	30 000	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	147 683	
Documentation	544		TVA sur subventions	-91 785	-115 000
Autres services extérieurs	1 253 919	1 455 000	Ventes	1 383 897	660 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	23 900	110 000	Prestations de services	380 301	60 000
Publicité, publications, relations publiques	632 487	710 000	Recettes de spectacle	603 653	200 000
Déplacements, missions, réceptions	402 906	440 000	Recettes de billetterie	399 943	400 000
Frais spéciaux et de télécommunication	185 779	186 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	2 110	2 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	6 734	7 000	Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	751	1 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	2 870 390	2 954 000	Autres produits de gestion courante	80 459	55 000
Charges de coproduction	592 480	480 000	Produits financiers	1 581	
Autres charges de gestion courante	1 035	1 000	Produits exceptionnels	19 200	
Charges financières	10 349	10 000	Repr. sur amortissements et provisions	29 500	
Charges exceptionnelles	24 707	25 000	Transfert de charges	52 321	
Dot. aux amortissements et aux provisions	36 578	37 000	Résultat (perte)	10 131	
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	6 551 084	6 750 000	TOTAL	6 551 084	6 750 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget AMI

	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	402 909	495 936	Subventions	3 390 965	3 800 914
Variation de stocks			Total Etat	1 526 813	1 553 087
Achats de spectacle	189 800	319 232	Ministère de la Culture	1 257 500	1 250 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	5 407	9 000	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage		5 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	31 338	18 704	Ministère de la Ville dont DSU	30 000	30 000
Fournitures administratives	33 218	36 000	Aides à l'emploi	239 313	273 087
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	58 017	23 500	Total Région	320 000	300 000
Achats de marchandises	85 130	84 500	Culture	300 000	300 000
Services extérieurs	204 842	163 954	Autres	20 000	
Sous-traitance générale	28 000	28 000	Total Département	630 000	742 500
Locations immobilières	35 729	55 000	Culture	500 000	600 000
Locations mobilières	74 610	38 523	Autres	130 000	142 500
Charges locatives et de copropriété	3 871	4 000	Total Commune	629 020	750 000
Entretien et réparations	23 551	10 352	Culture	599 020	600 000
Primes d'assurance	33 930	27 000	Autres	30 000	150 000
Études et recherche	1 500		Autres subventions & Partenariats	384 581	563 177
Documentation	3 651	1 079	TVA sur subventions	-99 449	-107 850
Autres services extérieurs	887 509	1 046 051	Ventes	369 462	419 891
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	56 619	79 113	Prestations de services	5 700	
Publicité, publications, relations publiques	78 204	213 449	Recettes de spectacle	101 740	100 000
Déplacements, missions, réceptions	537 270	533 369	Recettes de billetterie	85 240	146 564
Frais spéciaux et de télécommunication	145 283	145 620	Location de salles et prestations annexes	46 293	50 000
Services bancaires et assimilés	6 631	6 000	Recettes de restauration et hébergement	30 198	
Concours divers (cotisations)	6 484	10 000	Ventes de marchandises	100 291	123 327
Frais de gardiennage et sécurité	57 018	58 500			
Impôts, taxes et versements assimilés	12 549	7 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	2 230 351	2 417 903	Autres produits de gestion courante	170 708	
Charges de coproduction	470		Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	23 812		Produits exceptionnels	17 654	
Charges financières	42 136	42 000	Repr. sur amortissements et provisions	82 354	50 000
Charges exceptionnelles	22 318	1 000	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	202 563	96 961	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	1 683				
TOTAL	4 031 143	4 270 805	TOTAL	4 031 143	4 270 805

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget EUPHONIA

CHARGES	2 000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	43 423	31 000	Subventions	779 919	940 000
Variation de stocks			Total Etat	533 071	600 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	65 000	50 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	1 158		Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	42 059	30 000	Ministère de la Ville dont DSU	200 000	200 000
Fournitures administratives	206	1 000	Aides à l'emploi	268 071	350 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	45 000	100 000
Achats de marchandises			Culture		50 000
Services extérieurs	103 144	96 000	Autres	45 000	50 000
Sous traitance générale	67 670	65 000	Total Département	0	20 000
Locations immobilières			Culture		20 000
Locations mobilières	18 500	15 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	190 000	220 000
Entretien et réparations	5 526	6 000	Culture	90 000	120 000
Primes d'assurance	9 571	8 000	Autres	100 000	100 000
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	40 000	
Documentation	1 877	2 000	TVA sur subventions	-28 152	
Autres services extérieurs	203 720	155 000	Ventes	233 853	250 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	82 950	35 000	Prestations de services	189 782	200 000
Publicité, publications, relations publiques	15 829	10 000	Recettes de spectacle	43 000	50 000
Déplacements, missions, réceptions	72 193	80 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	20 403	20 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	12 346	10 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	1 062	
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	206		Production immobilisée		
Charges de personnel	824 512	900 000	Autres produits de gestion courante	15 292	
Charges de coproduction	60 000	60 000	Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	10 228	10 000	Produits exceptionnels	286	
Charges financières	8 361	10 000	Repr. sur amortissements et provisions	297 839	102 000
Charges exceptionnelles	10 993		Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	27 991	30 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	34 610				
TOTAL	1 327 189	1 292 000	TOTAL	1 327 189	1 292 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget VIDEOCHRONIQUES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	55 015	66 500	Subventions	849 977	950 000
Variation de stocks	14 265	12 000	Total Etat	477 570	490 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	180 000	180 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	30 750	42 500	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	10 000	12 000	Aides à l'emploi	297 570	310 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	200 000	200 000
Achats de marchandises			Culture	200 000	200 000
Services extérieurs	132 038	95 500	Autres		
Sous-traitance générale	8 253		Total Département	100 000	100 000
Locations immobilières			Culture	100 000	100 000
Locations mobilières	84 760	47 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété	28 704	32 000	Total Commune	60 000	120 000
Entretien et réparations	4 742	2 000	Culture	60 000	120 000
Primes d'assurance	5 000	6 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	12 402	40 000
Documentation	579	8 500	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	267 321	200 000	Ventes	61 923	112 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	23 961	28 500	Prestations de services	61 923	112 000
Publicité, publications, relations publiques	107 397	84 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	78 986	45 500	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	53 462	40 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	3 515	2 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	923	1 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	554 148	624 000	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers	1 004	
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels	889	
Charges financières	2 890	5 000	Repr. sur amortissements et provisions	11 752	10 000
Charges exceptionnelles	300		Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	65 426	50 000	Résultat (bénéfice)	152 521	
Résultat (bénéfice)		30 000	Résultat (perte)		
TOTAL	1 078 061	1 072 000	TOTAL	1 078 061	1 072 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget CYPRES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	19 428	58 000	Subventions	620 767	983 834
Variation de stocks	188	10 000	Total Etat	329 803	383 834
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	145 969	150 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques		30 000	Ministère de l'Education nationale		50 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	6 635	3 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	10 144	15 000	Aides à l'emploi	183 834	183 834
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	2 461		Total Région	50 000	100 000
Achats de marchandises			Culture	50 000	100 000
Services extérieurs	30 115	68 000	Autres		
Sous traitance générale	8 000		Total Département	100 000	100 000
Locations immobilières	5 980	8 000	Culture	100 000	100 000
Locations mobilières	3 311	50 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	100 000	100 000
Entretien et réparations			Culture	100 000	100 000
Primes d'assurance	6 698	10 000	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	40 964	300 000
Documentation	6 126		TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	120 830	288 000	Ventes	52 440	23 500
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	14 294	30 000	Prestations de services	47 000	23 000
Publicité, publications, relations publiques		100 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	83 010	85 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	22 111	60 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	1 415	1 500	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)		1 500	Ventes de marchandises	5 440	500
Frais de gardiennage et sécurité		10 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	4 466	5 000			
Charges de personnel	469 977	600 000	Production immobilisée		
Charges de coproduction			Autres produits de gestion courante	1 317	
Autres charges de gestion courante	377	377	Produits financiers	3 039	3 039
Charges financières			Produits exceptionnels	7 000	
Charges exceptionnelles			Repr. sur amortissements et provisions	81 760	39 771
Dot. aux amortissements et aux provisions	30 767	30 767	Transfert de charges		
Résultat (bénéfice)	90 363		Résultat (perte)		
TOTAL	766 323	1 050 144	TOTAL	766 323	1 050 144

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget ASTERIDES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	27 300	71 030	Subventions	491 843	869 890
Variation de stocks			Total État	135 843	271 600
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques		20 530	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	7 500	14 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	4 800	16 500	Aides à l'emploi	135 843	271 600
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	15 000	20 000	Total Région	46 000	172 165
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	26 700	44 000	Autres	46 000	172 165
Sous-traitance générale			Total Département	80 000	117 600
Locations immobilières	16 000	16 000	Culture		
Locations mobilières			Autres	80 000	117 600
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	100 000	118 525
Entretien et réparations			Culture	100 000	118 525
Primes d'assurance	10 000	26 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	130 000	190 000
Documentation	700	2 000	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	206 000	367 300	Ventes	0	30 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	25 000	68 000	Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	50 000	101 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	119 000	168 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	11 000	29 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	1 000	1 300	Ventes de marchandises		30 000
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	277 300	476 160	Autres produits de gestion courante	45 457	58 600
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	537 300	958 490	TOTAL	537 300	958 490

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget TRIANGLE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	58 759	71 000	Subventions	488 564	880 722
Variation de stocks			Total Etat	259 410	320 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	100 000	80 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	7 000	7 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	5 850		Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	3 975	6 000	Aides à l'emploi	159 410	240 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	41 935	58 000	Total Région	82 418	174 836
Achats de marchandises			Culture	70 000	150 000
Services extérieurs	53 893	69 288	Autres	12 418	24 836
Sous traitance générale			Total Département	50 000	150 000
Locations immobilières	45 042	44 442	Culture	50 000	150 000
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété		846	Total Commune	71 736	103 472
Entretien et réparations			Culture	60 000	80 000
Primes d'assurance	5 686	13 000	Autres	11 736	23 472
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	25 000	132 414
Documentation	3 166	11 000	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	197 068	385 148	Ventes	0	0
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	37 947	56 148	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	110 581	295 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	47 203	34 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	1 336		Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	1 934		Production immobilisée		
Charges de personnel	188 355	353 132	Autres produits de gestion courante	7 000	
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)	4 446	
Résultat (bénéfice)		2 154	TOTAL	500 010	880 722
TOTAL	500 010	880 722			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget MOD

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	185 247	471 000	Subventions	1 253 673	2 219 477
Variation de stocks			Total Etat	250 000	712 000
Achats de spectacle	169 338	400 000	Ministère de la Culture	250 000	400 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques		51 000	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	995		Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	1 258		Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	13 656	20 000	Aides à l'emploi		312 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	150 000	358 500
Achats de marchandises			Culture	150 000	250 000
Services extérieurs	78 751	67 000	Autres		108 500
Sous traitance générale	21 485	20 000	Total Département	50 000	150 000
Locations immobilières	19 539	20 000	Culture	50 000	150 000
Locations mobilières	13 071		Autres		
Charges locatives et de copropriété	12 651		Total Commune	830 000	1 036 000
Entretien et réparations	5 657	20 000	Culture	830 000	1 000 000
Primes d'assurance	2 843		Autres		36 000
Etudes et recherche	350		Autres subventions & Partenariats		
Documentation	3 154	7 000	TVA sur subventions	-26 327	-37 023
Autres services extérieurs	129 272	297 000	Ventes	39 012	275 436
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	38 765	50 000	Prestations de services		50 167
Publicité, publications, relations publiques	18 231	85 000	Recettes de spectacle	39 012	225 269
Déplacements, missions, réceptions	31 669	83 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	39 639	79 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	606		Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	363		Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	2 229	8 500	Production immobilière		
Charges de personnel	580 183	1 184 000	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction		350 000	Produits financiers		
Autres charges de gestion courante		50 000	Produits exceptionnels	116 737	
Charges financières	23 374	30 000	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles	74 347		Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	4 877	30 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	331 143	7 413	TOTAL	1 409 422	2 494 913
TOTAL	1 409 422	2 494 913			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Friche la Belle-de-Mai
Budget CINEMAS DU SUD

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	34 397	44 716	Subventions	935 000	1 154 000
Variation de stocks			Total Etat	545 000	670 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	545 000	670 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	5 090	6 617	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	765	995	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	18 555	24 121	Total Région	320 000	384 000
Achats de marchandises	9 987	12 983	Culture	320 000	384 000
Services extérieurs	60 512	76 871	Autres		
Sous traitance générale	12 510	16 263	Total Département	70 000	100 000
Locations Immobilières	5 980	5 980	Culture	70 000	100 000
Locations mobilières	1 200	1 560	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	2 759	3 587	Culture		
Primes d'assurance			Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation	38 063	49 481	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	336 048	436 961		50 650	35 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	60 138	78 179	Prestations de services	50 650	35 000
Publicité, publications, relations publiques	149 842	194 794	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	73 252	95 227	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	50 432	65 561	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	2 184	3 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	200	200	Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	1 054	1 370			
Charges de personnel	475 633	618 323	Production immobilisée		
Charges de coproduction			Autres produits de gestion courante	20 568	35 000
Autres charges de gestion courante	11 056	29 977	Produits financiers		
Charges financières	3 536	4 596	Produits exceptionnels		
Charges exceptionnelles	5 333	6 933	Repr. sur amortissements et provisions		
Dot. aux amortissements et aux provisions	3 545	4 254	Transfert de charges		
Résultat (bénéfice)	75 104		Résultat (perte)		
TOTAL	1 006 218	1 224 000	TOTAL	1 006 218	1 224 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

aux normes d'un premier bâtiment de 800 m² comprenant une salle d'exposition et une salle de spectacle de 200 places. Alors que le projet mené par Jean Hurstel développait une approche fine de la relation aux bâtiments existants (13 000 m²), la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre vont mener une réhabilitation lourde du bâti, privant les projets d'une relation adaptée aux espaces.

L'évolution du projet, et les choix de la municipalité vont également orienter l'avenir du site. En 1994, un arbitrage municipal attribue la salle des musiques nouvelles à l'association strasbourgeoise Artefact. L'association était composée de personnes agissant depuis plusieurs années déjà sur le terrain des musiques actuelles. Le

bâtiment de 10 000 m² prévu pour accueillir les ateliers d'artistes, les salles de répétition, et des salles d'exposition est attribué provisoirement

au conservatoire national de région. Molodoï gère le Centre autonome Jeune, qui jouxte les Salles de Concert. La Laiterie est donc structurée en trois pôles distincts, CEJC, Artefact et le Conservatoire, qui n'ont à ce jour aucun lien structurel. Au terme d'une nouvelle phase de travaux, en octobre 1998, l'ancienne chaufferie de la Laiterie centrale est ouverte au public sous la

nouvelle dénomination de théâtre des Lisières. Cette espace entièrement modulable permet, pour le CEJC, la représentation de toutes les formes artistiques dans les scénographies les plus diverses.

La Laiterie, Centre européen de la jeune création européenne

Jean Hurstel fonde le projet de la Laiterie CEJC², sur la mutation de la relation entre l'art et la population, et sur la nécessaire appropriation, par les jeunes générations d'artistes et de publics, des espaces délaissés, des non-lieux urbains produits par la crise industrielle. Dans ce lieu qu'il souhaite

“en perpétuelle évolution, en chantier permanent, se conjuguent quatre champs qui tissent un projet, préfigurent une

démarche artistique différente et singulière”³.

Le premier champ de travail concerne “les cultures émergentes urbaines”, qui sont approchées simultanément par des résidences artistiques dans les quartiers de la ville et par une attention particulière au développement du mouvement hip hop. La Laiterie CEJC est ainsi devenue “le lieu où s'aven-

turent et se mettent en œuvre les nouvelles relations entre l'art et la population peu concernée par l'offre culturelle traditionnelle.”

Le deuxième champ de travail vise “à créer une dynamique qui intègre les problèmes sociaux et politiques dans le champ artistique, à ouvrir un lieu de débat citoyen, de confrontation entre des représentations, des valeurs, des idées opposées⁴.” C'est avec “le Théâtre des Lisières que la Laiterie CEJC entend déclinier les frontières de ce monde. Frontières politiques nationales, frontières de langues, frontières entre les domaines artistiques, frontières à l'intérieur de nos sociétés. Par la diversité des propos, le théâtre des Lisières entend aussi ouvrir l'accès à de nouveaux publics”.

Le troisième champ permet “d'ouvrir de nouveaux chantiers artistiques non encore pris en compte par les instances officielles dans une salle d'exposition qui entend promouvoir les démarches plastiques singulières de ce temps. L'art brut, l'art du graff, l'art des artistes d'Afrique, d'Amérique latine... se déclinent à chaque fois dans une création et une mise en espace originale”.

Le quatrième champ tend à “élargir des collaborations avec les artistes de la ville dans le Hall des Chars ouvert aux expériences, aux essais, aux risques pris par les compagnies de théâtre et de danse indépendantes, en renforçant le public curieux des nouvelles démarches

“Alors qu'il faudrait cultiver un vivier de talents, des passerelles, et un public plus curieux, on risque en fait de créer un théâtre à deux vitesses. D'un côté les nombreuses institutions, de l'autre le Hall des Chars.”

Dominique Jacquot

1- Molodoï a quitté le projet de la Smac et une deuxième structure a été créée en parallèle de Artefact, elle se nomme 4.4.0.

2- Dans la Laiterie - centre européen de la jeune création document de communication - historique.

3- Jean Hurstel - Entretien - novembre 2000.

4- La Laiterie CEJC - document de présentation - historique.

5- Jean Hurstel - Entretien - novembre 2000.

6- Une lisière est un événement culturel placé sous le signe d'une communauté ou d'un thème s'y rapprochant. Ces événements combinent, expositions, rencontres, spectacles, échanges conviviaux et implication d'acteurs non culturels.

7- Réseau d'initiatives culturelles dans les quartiers populaires en Europe.

Le lieu

La Laiterie est située à la limite du centre ville et se déployait sur plusieurs milliers de m². Après le rachat du site, l'implantation de logements et le partage du territoire entre les différentes fonctions, le site est désormais organisé autour de plusieurs équipements qui n'ont pas été pensés l'un envers l'autre. Le CEJC a logé ses bureaux dans une maison séparée par la rue du Hall des Chars (expositions et salle de diffusion) et du théâtre des Lisières qui a été livré en 1998, et qui n'est pas directement en lien avec le précédent espace. L'occupation par le conservatoire d'une aile de bâtiment de ce côté de la rue nuit de toute façon à la lisibilité architecturale de l'ancienne usine. Toujours de ce côté, un bar a été mis en concession, sans articulation aux possibles circulations avec l'autre équipement qu'est la scène des musiques actuelles. La Smac occupe un bâtiment indépendant de l'autre côté de la rue.

En fait, un véritable plan urbain pourrait être produit à partir des usages du site et des fonctions qui sont localisées, alors qu'aucune plus-value urbaine n'a été tirée de ces localisations culturelles desservies directement par un arrêt de tramway.

et créations qui s'inventent chaque saison dans la région". Pour mener à bien ce projet, Jean Hurstel a dû déjouer les contraintes économiques et physiques du lieu qui lui était confié. "Au départ nous n'avions pas les moyens de programmer, et nous étions obligés d'accueillir les compagnies à la recette. Nous sommes allés sur les lisières, les frontières, l'art brut, le graff, le rapport entre le centre et la périphérie. Il arrive chez moi tout ce que l'institution rejette, tout ce qui n'est pas classable et je passe mon temps à voir des centaines de gens et à construire des actions dans les quartiers. Nos moyens sont plus que limités. Aujourd'hui on arrive à diffuser professionnellement, mais nous ne faisons pas de production réelle sur le spectacle vivant. Notre seul axe de production concerne les expos. C'est la même chose pour la permanence artistique, du fait de la configuration des espaces, elle n'existe pas au sein du lieu. Par contre nous la tentons avec les projets de développement culturel dans les quartiers⁵."

Le projet de la Laiterie CEJC se conjugue donc aujourd'hui entre cette capacité d'accueil, opportunité indispensable pour de nombreux artistes et une capacité de production réduite à la réalisation de projets spécifiques. "Le coût d'une lisière⁶ est de l'ordre de 150 à 400 KF. Pour une expo, il faut compter de 100 à 150 KF, et pour un projet culturel de quartier de l'ordre de 100 KF, alors bien sûr, notre capacité d'action est limitée, et nous devons donc souvent accueillir des projets avec leurs propres financements. Ce qui compte ensuite, c'est d'articuler l'ensemble et de faire jouer les relations possibles entre chaque proposition. Je crois que l'on a trouvé un équilibre entre l'accueil de spectacles et le travail en profondeur qui nécessite des enquêtes et un lien très profond avec la communauté, comme lorsque nous faisons une Lisière, la Lisière turque par exemple⁷."

La Laiterie, scène des musiques actuelles

Depuis le début des années 90, la scène musicale strasbourgeoise est occupée par Thierry Danet et ses acolytes. Ces "jeunes gens" ont avec Rock au Fort et Radio en Construction emprunté le chemin d'une "école de la réalité" qui les a amenés après l'investissement de la salle la "Marseillaise" en 93-94, à candidater à la gestion du lieu des musiques actuelles de la Laiterie. "Nous avons déposé notre dossier au mois de mai 94 pour une ouverture en septembre. La première saison nous a permis de produire 150 concerts et de réaliser un chiffre d'affaires de 6,5 MF avec 97% de fonds propres. Au terme de cinq saisons, l'association gestionnaire du lieu, a réussi à tenir le cap et à redresser les comptes qui en 98 présentaient un déficit de 250 KF. Quatre personnes constituent aujourd'hui la direction collégiale des deux structures productrices, Artefact et 4.4.0, qui salarient 8 personnes (dont 2 emplois jeunes) et des intermittents et réalisent un chiffre d'affaires consolidé de 16 MF pour 4,2 MF de subvention municipale et 0,5 MF d'autres financements publics. La Laiterie est la scène de musiques actuelles à réaliser le plus grand nombre de dates à l'année puisque plus de 200 concerts y sont diffusés auxquels s'ajoutent deux festivals, soit plus 600 artistes programmés. "Lieu de grande diffusion" avec sa jauge de 900 places, la Laiterie est également le deuxième débit de bière de l'agglomération avec ses 100 000 spectateurs annuels. Pourtant derrière cet énoncé quelque peu simpliste et quantitatif se cache une réalité et surtout des désirs plus complexes. Par leurs parcours, les équipes d'Artefact et de 4.4.0, tentent en effet de se dégager de ce diktat économique en produisant des actions ayant leur propre identité, que ce soit avec Furia, Vertigo ou encore les Nuits de l'Ososphère. La Laiterie, entièrement transformée pour l'occasion, accueille 4 espaces de spectacle proposant plus de 50 concerts ou DJ sets, une agora extérieure, un cyber-café, une mise en lumière et une scénographie vidéo. Artefact et 4.4.0 tentent aussi de diffuser autrement que par le sempiternel accueil des tournées qui ne permettent pas vraiment aux artistes de rencontrer le public d'un territoire, en offrant à des artistes comme Louise Attaque par exemple, 6 dates dans la région dont trois successives dans le site.

Structurer un pôle régional avec le Noumatrouf (Smac de Mulhouse), offrir la possibilité à la scène régionale de se développer, proposer un accompagnement des artistes et mener un travail de fond avec l'utilisation de locaux de répétitions, aider l'édition, ouvrir à d'autres disciplines comme la vidéo... sont autant de pistes de travail, de réflexion et d'actions défrichées par cette équipe qui attend encore un projet politique fort sur le site qui permettrait « de développer des pratiques dynamiques d'un lieu à l'autre ».

Organisation

La Laiterie CEJC, dirigée par Jean Hurstel, travaille dans le domaine du spectacle vivant, des arts plastiques et du développement culturel des quartiers. L'équipe de 9 personnes, dont 4 emplois jeunes, forme également 12 salariés en contrats emploi solidarité et en contrat emploi consolidé. Le budget est de 5,8 MF en 2000. Le principe de management repose

“C'est une mosaïque, il reste à trouver une identité”.

sur une double activité de chaque

salarié qui est à la fois chargé d'une fonction (standard, communication, gestion..) et d'un projet. La Laiterie CEJC est une scène conventionnée par le ministère de la Culture.

Public

“Le succès des friches, reposent aussi sur la nature conviviale de l'accueil. Nous cultivons de nouveaux publics en proposant un autre rapport entre art et population et en associant les publics à nos démarches.” Au sein de la Laiterie CEJC, la diversité des propositions offre une possibilité de mixité de public qui reste l'exception dans les lieux labellisés. La participation, à des résidences ou à des projets spécifiques, permet également d'élargir le cercle des utilisateurs du lieu, qui peuvent venir y mener une pratique personnelle ou y développer une formation professionnelle. Ainsi les stages organisés dans le site, ou dans les quartiers, ouvrent le projet sur d'autres publics, et tissent ainsi des connivences qui dépassent la consommation de produits culturels.

Réseau

La Laiterie CEJC collabore régulièrement avec les institutions strasbourgeoises comme le Théâtre Jeune Public, Pôle Sud pour la danse ou le Théâtre National. Sur le site, les échanges informels avec la scène des musiques actuelles se font simplement à l'occasion d'un événement ou d'un besoin d'espace. Avec le conservatoire s'est

é g a l e m e n t développé un partenariat autour

Dominique Jacquot

des travaux des jeunes musiciens, qui proposent régulièrement des présentations publiques. Plus largement la Laiterie CEJC, héberge le réseau Banlieues d'Europe⁸ et participe à Trans Europe Halles.

Le développement culturel des quartiers

La Laiterie CEJC est le “bras armé de la politique de la ville en matière culturelle”, elle est l'organe instructeur et assume la veille et l'animation culturelle de ces territoires. Elle est tête de réseau, et analyse les projets proposés dans les quartiers inscrits dans les processus de politique de la ville. Cette “délégation” historique a permis à l'équipe du CEJC d'être soutenue fortement dans ce cadre et de mobiliser sur des projets de résidences artistiques les moyens non alloués par le droit commun. Un réseau s'est constitué et un programme annuel garantit “une permanence artistique dans les quartiers”. Après plusieurs années de fonctionnement, ce principe risque d'être remis en cause car “les projets émanant du terrain sont rares. Je voudrais imaginer un système qui soit directement en prise avec les quartiers.

En tant que service culturel je suis cantonné dans ma culture institutionnelle et je n'ai pas d'antenne dans les quartiers, contrairement à d'autres services municipaux. L'équipe du CEJC ne peut pas indéfiniment tenir ce rôle¹⁰.” En l'espace de 7 années et 1400 manifestations Artefact PRL a assuré la gestion du bâtiment et structuré son équipe et son fonctionnement en vue d'acquiescer la valeur d'une structure dont la qualité de travail est reconnue des professionnels français du spectacle comme des partenaires institutionnels. L'association a travaillé à l'éclosion et à la construction du créneau des musiques électroniques en favorisant sa connexion avec les publics amateurs de spectacle vivant dans le cadre des musiques actuelles. Différentes manifestations ont ainsi contribué à la maturation des nouveaux courants électroniques : le Festival Dubnologie dès 1996 (5 soirées sur un mois), le cycle Ohm Sweet Ohm (8 soirées sur la saison 97/98), des grands événements type 3x8 Dance Floor, Nuit du plastique moderne et Nuit du Grand Froid, ou encore en 1999/2000 une formule de soirées dédiées à la scène électronique locale, avec l'événementiel Festival des Nuits électroniques de l'Ososphère, en synergie avec une programmation régulière de “concerts” et événements électroniques. “La Laiterie est désormais reconnue comme le premier outil de France en termes de quantité et diversité de spectacles proposés ainsi qu'en terme de fréquentation (100 000 spectateurs par saison). Nous avons reconstruit des publics à Strasbourg et dans le Grand Est.”

8- Cf Aziz Chouaki - Entretien - novembre 2000.

9- Directeur des Affaires culturelles - novembre 2000.

10- Directeur des Affaires culturelles - novembre 2000.

11- Echangeant avec M. Bredel, directeur régional des affaires culturelles, sur les projets de « nature intermédiaire » dans le région Alsace, il nous a fait part d'un nouveau squat artistique et social, le Sum qui Sum. Dans une région, où le mouvement revendicatif est très limité, il nous a semblé intéressant de montrer, qu'au côté de la Laiterie de nouvelles expérimentations se développent.

Sum qui Sum¹¹

“A vendre ou à acheter, il n’y a rien chez Sum qui Sum”.

Le 8 août 1999, dans des anciens locaux administratifs du rectorat, abandonnés cinq ans plus tôt, un collectif dénommé Sum qui Sum ouvre le squat du 206 route de Chirmeck. A quelques centaines de mètres de la Laiterie, le long d’une voie routière, rien ne distingue, hors son abandon, le bâtiment occupé par Hakim, Hughes, Fernando et les huit autres membres du collectif. Le site qui combine des intérieurs et des extérieurs, des locaux de travail et d’habitation, est en assez piteux état malgré l’intervention de sauvegarde menée par Sum qui Sum. “On cherchait depuis plusieurs mois un lieu pour travailler en commun et vivre ensemble. On a ouvert la discussion sur la place publique autour du besoin d’espaces différents. Devant le peu d’écho que nous avons eu du côté institutionnel, il nous a semblé plus juste de mettre devant le fait accompli. On avait repéré ce lieu qui nous permettait d’avoir à la fois des espaces ouverts et de l’intimité. Dès que l’on a squatté, on a eu l’électricité et le téléphone, mais on a dû attendre, six mois, dans des conditions assez dures la réouverture du compteur d’eau” “On a ensuite tenté de négocier l’utilisation moyennant un loyer, mais on a eu une fin de non-recevoir du rectorat, qui a toujours veillé à ce que son attitude ne soit pas considérée comme une entente de fait. Il y a eu les huissiers, il y a eu un jugement d’expulsion, mais le concours de la force publique n’a pas été requis. “Parfois les gens viennent ici et cherchent un coin à œuvres. Ici on a tout simplement une autre manière de travailler. Il y a des résidences, des répétitions, de la musique, du théâtre, une salle de cinéma et aussi des festins. Avant cet espace était une décharge, aujourd’hui on cultive un jardin communautaire. Les voisins sont contents”.

La problématique du site

La Laiterie est un site plus qu'un lieu. Pourtant les empilements successifs ont nié cette évidence, en mettant par là même en péril l'unicité du projet. Il y a aujourd'hui un problème de sens global reposé par le départ prochain du conservatoire. "Le conservatoire a été installé là par contingence, mais en même temps, cette implantation provisoire a permis d'accélérer le projet en investissant 70 MF. En 2003 le conservatoire déménagera dans ses nouveaux locaux (150 MF) et le débat sur la réaffectation de ces espaces est ouvert. Le milieu de la danse comme le milieu du rock ont des vues sur le site. Je ne suis pas pour la balkanisation du site, mais à horizon de cinq ans, il faut repenser la mission du lieu, interroger les fonctions de chacun¹²." L'enjeu est de taille, car au moment où la ville aménage des bases de travail artistique pour les plasticiens (dans les anciens forts abandonnés par la gendarmerie), des locaux pour les groupes de musique (dans l'un des bastions), et des locaux de répétition théâtrale (dans le hangar du Théâtre national), on peut s'interroger sur les moyens qui pourront être consacrés au développement du site de la Laiterie. "On nous annonce une signalétique unifiée depuis des années, mais le problème n'est pas là. Quid de la gestion du bar qui a été confiée à un privé ? Chaque fois que nous voulons faire quelque chose sur le site, comme les Nuits de l'Ososphère, nous devons lui acheter sa fermeture¹³." Cette approche du site global, Jean Hurstel ne cesse de la défendre depuis son arrivée. "Mon objectif est de créer un parc culturel et de loisirs avec des attractions en permanence, qui permettrait d'offrir au public un rapport inédit à l'art. Il faut tenter de définir un projet pour le nouveau lieu qui ne nous

enferme pas entre nos murs. Il faut déborder les bâtiments et ouvrir par exemple sur le domaine du théâtre de rue, qui est presque totalement absent de la programmation culturelle de cette ville. Et puis on pourrait également développer un pôle culturel autour des entreprises d'insertion de la ville et accompagner les artistes dans leurs premières démarches. Il faut que ce site serve un développement artistique local". Pour Thierry Danet, la question du devenir du site est au cœur des projets. Les Nuits de l'Ososphère qui redéfinissent l'espace de la Laiterie et, au-delà, du quartier tout entier préfigureraient cette synergie possible. "Nous voyons dans l'approche globale du quartier sur un projet culturel global, fort et innovant, une chance incroyable pour la ville. Le quartier Laiterie pourrait alors devenir le chaînon manquant pour les cultures émergentes, qui permettrait enfin aux projets artistiques locaux de s'épanouir, rencontrer un public et s'émanciper : en deux mots sortir enfin du misérabilisme tristounet. Nous sommes conscients qu'un tel projet provoquera forcément un débat avec les autres interlocuteurs du site, mais la seule manière de proposer un projet fort consistait à aller au bout de nos logiques.

Jean-Luc Bredel – Drac Alsace

Pour moi, un lieu dit intermédiaire est un lieu non institutionnel, aux marges de l'institution et dont le propos est d'être attaché à un public qui n'est pas celui des établissements habituels. Un lieu porté par la base qui n'est pas labellisé, ce qui ne veut pas dire pas aidé financièrement. Paradoxalement, la Laiterie est bien un lieu institutionnel, incontournable, porté à bout de bras depuis un bon moment. En même temps, c'est la seule structure qui défriche, qui soutient, qui développe les formes émergentes, tout ce que l'on appelle les cultures urbaines. En général sur les lieux intermédiaires, la question pour nous, c'est de trouver les marges pour soutenir les marges, soutenir des gens qui ne savent pas faire de dossier, et donc faire un effort pour les aider à le faire. Personnellement, je suis un militant de ces formes nouvelles de développement culturel qui ont un rapport direct au social. Ces formes créent des esthétiques nouvelles et je crois que ce qui se passe aujourd'hui avec les chorégraphes et les danseurs hip hop, est à rapprocher de ce que les musiciens noirs américains ont provoqué dans la musique avec le Jazz. Il faut que nous puissions travailler cela, mais nous ne pouvons pas avoir de politiques ambitieuses par manque de moyens.

12- Thierry Danet - Entretien - novembre 2000.

13- Jean Hurstel - Entretien - novembre 2000.

Aziz Chouaki

Pour Aziz Chouaki, les ateliers menés à Strasbourg dans le quartier Cronembourg, sont un prolongement de son travail quotidien d'écrivain, un prolongement qui ne doit pas être automatique, un prolongement qui doit laisser le temps au ressourcement. "Le travail des ateliers est un travail de transmission, d'échange où l'écrivain reçoit beaucoup, malgré la difficulté de l'exercice. Parfois, on a l'impression de prendre en otages les participants, qui ne savent pas forcément ce qu'ils font là, qui n'en comprennent pas l'intérêt, malgré tout le travail de médiation culturelle préalable. Ce travail de préparation, de mobilisation est toujours insuffisant sur le sens. Lorsque je suis invité au Festival de la Mousson, on sait que je suis, là tout est à construire, tu découvres des choses vivantes, pures, et le plus difficile c'est de raviver, d'entretenir le feu, pour dépasser la dictature de l'écrit. Il faut toujours être prudent dans ce type de travail car les écueils sont nombreux, tout au long du processus, de la constitution de groupe, en passant par le choix des thèmes d'écritures ou par les jeux de rôles qui s'installent avec les participants et avec les institutions".

Cathy Dorn est chorégraphe. Elle a

créé en 1986 en complicité avec un musicien et un plasticien la compagnie Itinéraires qui réunit deux équipes de travail, l'une professionnelle, l'autre amateur. Elle a trouvé à la Laiterie le seul endroit, à Strasbourg, qui lui offre la possibilité de conditions professionnelles pour ses travaux, particulièrement pour ceux qu'elle mène avec les amateurs (entre 16 et 50 ans) de la compagnie qui lui renouvellent leur confiance depuis 1986. « J'ai rencontré Jean Hurstel en 1994. En tant que professionnelle, je n'avais pas de problèmes majeurs pour diffuser mon travail, mais par contre je n'avais aucun relais pour monter mes projets avec les amateurs. Ma pratique d'espaces variés (le café, le jardin botanique, le musée) m'a rapidement poussée vers les lieux de la Laiterie qui se prêtent bien à mon travail, et qui étaient adaptés physiquement et symboliquement aux projets menés avec des amateurs. La démarche que je tente dans le cours ou j'accueille près de 50 élèves, se traduit par des propositions diverses. J'évite par exemple les spectacles de fin d'année en privilégiant une pratique d'ouverture de l'atelier à plusieurs reprises dans l'année, et surtout en proposant un véritable travail de création à ceux qui souhaitent tenter l'aventure de la scène. Dans l'offre importante strasbourgeoise, nous nous sommes créé un public et nous pouvons maintenant, jouer le spectacle 10 ou 12 fois et glisser quelques scolaires.

Dominique Jacquot

En 1997, après avoir dispensé trois heures de cours hebdomadaires au TJP, Dominique Jacquot, comédien au TNS avec Jean-Louis Martinelli, est sollicité par de jeunes élèves qui désiraient être mis en scène. Exigeant une relation professionnelle, la jeune équipe a structuré son projet, trouvé le lieu et le financement (environ 20 000 F) apporté par des partenariats privés. En montant un texte de Jean-Gabriel Nordman, "nous nous sommes retrouvés confrontés au hall des chars. C'est un lieu très fort, froid, dur. Ces murs respirent réellement l'histoire humaine qu'ils ont abritée. C'est en fait cette succession de contraintes qui a fait naître le spectacle, et qui nous a permis de rencontrer un public très varié, fait de professionnels, de parents, de voisins, et qu'est-ce que ça fait du bien de faire du théâtre pour autre chose que le public du théâtre".

La situation

Ville : **Strasbourg** | Région : **Alsace**
 Nom du quartier : **Gare** | Nbre d'habitants : **2M**
 Nbre d'habitants : **250 000 / 450 000**
 Situation : **Communauté urbaine**

L'identité

Nom du site : **La Laiterie**
 Nom de l'opérateur : **CEJC**
 Date de création : **1992** | Date d'ouverture : **1992**
 Président : **Raymond Weber**
 Directeur : **Jean Hurstel**
 Adresse : **11, rue de Hohwald, Strasbourg**
 Tél : 03 88 75 10 05 - Fax : 03 88 75 58 78

Lieu

Propriétaire du bâtiment : **Ville**
 Type d'occupation : **convention** | Durée : **illimitée**
 Précédente affectation : **aucun**
 Surfaces construites : **8 000 m²** | Surfaces de terrain : **-**
 Surfaces des bâtiments exploités : **1 200 m²**

Repères chronologiques

1992 création de l'association et contrat avec la Ville
 1993 travaux d'ouverture d'un théâtre et d'une salle d'exposition
 1995 arrivée du conservatoire et ARTEFACT
 1998 ouverture du théâtre des Lisières

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Artefact PRL
 Conservatoire national de la région de Strasbourg

Structures associées - 3^e cercle

Molodoï

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Théâtre Hall des Chars	-	-	200
Théâtre des Lisières	-	-	200
Exposition	-	-	-
Salle de concert	-	-	800

Espaces administratifs : 200 m²

Présence d'un bar : **oui** | Heures d'ouverture : bar : **-**
 Présence d'un restaurant : **oui** | Nbre de couverts / jour : **-**
 Présence de logements pour les résidences : **oui**
 Présence de logements de fonction : **non**

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	-	-	*****	Cirque	-	-
Arts plastiques	***	*	***	Ciné - Audio	-	-
Ecritures	**	-	-	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	-	*
Presse	-	-	-	Arts de la rue	-	-
Musiques	-	**	****	Modes	-	-
Multimédia	-	-	-	Solidarité, citoyenneté	-	-

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	-	Nbre par an : -
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	-	Nbre par an : -
Longues (plus de trois ans)	-	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	-	-	-
Ateliers de formation spécialisés	-	-	-
Mise à disposition de locaux	-	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	-	-	-	-
Créations et expositions originales	333	26	-	28 169
Ouverture des processus de création aux publics	permanent + travail avec les scolaires			
Conférences, rencontres	-	-	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Théâtre Jeune Public / Pôle Sud / Théâtre national de Strasbourg, conservatoire

Affiliation à des réseaux

Banlieue

Principaux partenaires financiers :

Ville de Strasbourg
 Communauté urbaine de Strasbourg
 Ministère de la Culture
 Conseil général
 Conseil régional

Eléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	-
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	3,3 MF
Budget de l'opérateur principal :	7,1 MF
Chiffre d'affaires consolidé du site :	20 MF

Partenaires pour l'investissement

-

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Appropriation des non-lieux urbains	Cultures émergentes urbaines	Parc culturel et de loisirs	Dynamique sociale et politique
Actions dans les quartiers	Nouveaux chantiers artistiques	Culture et entreprise d'insertion	Débat citoyen
	Parc culturel et de loisirs	Développement artistique local	Confrontation

Note budgétaire

Pour La Laiterie, deux structures sont appréhendées. Le Centre européen de la jeune création et la Smac (Artefact).

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 19,9 MF sur lequel le CEJC représente 7,1 MF et Artefact 12,8 MF. Nous avons encore deux structures financières radicalement différentes, puisque l'une est basée essentiellement sur la diffusion musicale et l'autre sur l'action culturelle transversale.

Nous avons opté pour une analyse du seul CEJC (7,1 MF) sur 2000, l'autre structure ayant une configuration économique proche des autres lieux de diffusion de musiques actuelles.

Produits

Le premier financeur public est la Ville et la Communauté urbaine pour un total de 4,575 MF soit 64 %.

L'Etat apporte 2,1 MF soit 30% (dont 1,1 du ministère de la Culture, 750 KF d'aides à l'emploi et 200 KF en Politique de la Ville.

Charges

Le lieu est mis à disposition par la ville.

Les charges de personnel représentent 46 % du budget global

Investissement

L'achat du site.

L'investissement réalisé sur le CEJC et le conservatoire représente 70 MF auxquels il faut rajouter le coût de l'investissement de la Laiterie Smac.

Références documentaires

Documents de communication

Programmes

Revue de presse

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - La Laiterie
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	5 002 329	5 206 300	Subventions	12 168 883	11 107 300
Variation de stocks	27 498	0	Total Etat	2 653 327	2 700 000
Achats de spectacle	3 940 160	4 067 000	Ministère de la Culture	1 669 000	1 700 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	27 095	33 000	Ministère de l'Education nationale	21 000	0
Fournitures, eau, énergies, chauffage	71 284	71 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0
Fournitures d'entretien et de petit équipement	84 474	139 000	Ministère de la Ville dont DSU	210 000	250 000
Fournitures administratives	110 419	122 500	Aides à l'emploi	753 327	750 000
Fournitures spécifiques liés aux spectacles	220 451	268 000	Total Région	260 480	300 000
Achats de marchandises	520 940	505 800	Culture	260 480	300 000
Services extérieurs	1 920 585	2 112 700	Autres	0	0
Sous traitance générale	633 020	842 000	Total Département	200 000	300 000
Locations immobilières	27 688	0	Culture	200 000	300 000
Locations mobilières	979 499	1 070 700	Autres	0	0
Charges locatives et de copropriété	0	0	Total Commune	8 875 571	7 600 000
Entretien et réparations	151 574	54 000	Culture	8 875 571	7 600 000
Primes d'assurance	104 301	119 000	Autres	0	0
Etudes et recherche	46	0	Autres subventions & Partenariats	179 505	207 300
Documentation	24 457	27 000	TVA sur subventions	0	0
Autres services extérieurs	3 432 761	3 456 500	Ventes	7 490 543	7 482 200
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	515 112	637 000	Prestations de services	473 979	485 200
Publicité, publications, relations publiques	1 310 725	1 419 000	Recettes de spectacle	0	0
Déplacements, missions, réceptions	703 424	521 000	Recettes de billetterie	4 782 625	4 882 000
Frais spéciaux et de télécommunication	449 494	415 000	Location de salles et prestations annexes	336 000	284 000
Services bancaires et assimilés	8 848	22 500	Recettes de restauration et hébergement	0	30 000
Concours divers (cotisations)	16 158	20 000	Ventes de marchandises	1 807 939	1 801 000
Frais de gardiennage et sécurité	429 000	422 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	412 436	22 000	Production immobilisée	0	0
Charges de personnel	8 014 977	7 090 000	Autres produits de gestion courante	208 982	207 000
Charges de coproduction	0	250 000	Produits financiers	12 728	0
Autres charges de gestion courante	463 352	452 000	Produits exceptionnels	0	0
Charges financières	28 202	11 000	Repr. sur amortissements et provisions	44 000	44 000
Charges exceptionnelles	50 600	190 000	Transfert de charges	83 853	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	590 396	50 000	Résultat (perte)	0	0
Résultat (bénéfice)	3 351	0	TOTAL	19 918 989	18 840 500
TOTAL	19 918 989	18 840 500	TOTAL	19 918 989	18 840 500

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - La Laiterie
Budget CEJC

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	1 068 829	935 000	Subventions	6 858 583	6 447 000
Variation de stocks	27 498		Total Etat	2 103 327	2 100 000
Achats de spectacle	690 160	522 000	Ministère de la Culture	1 119 000	1 100 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	27 095	33 000	Ministère de l'Éducation nationale	21 000	
Fournitures, eau, énergies, chauffage	46 284	46 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	9 474	61 000	Ministère de la Ville dont DSU	210 000	250 000
Fournitures administratives	46 919	47 000	Aides à l'emploi	753 327	750 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	161 451	188 000	Total Région	60 480	0
Achats de marchandises	59 948	38 000	Culture	60 480	
Services extérieurs	325 085	310 000	Autres		
Sous traitance générale	220	87 000	Total Département	0	0
Locations immobilières	27 688		Culture		
Locations mobilières	132 799	147 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	4 575 571	4 300 000
Entretien et réparations	97 574		Culture	4 575 571	4 300 000
Primes d'assurance	55 301	64 000	Autres		
Etudes et recherche	46		Autres subventions & Partenariats	119 205	47 000
Documentation	11 457	12 000	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	1 426 261	1 431 000	Ventes	161 343	275 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	230 112	262 000	Prestations de services	8 779	
Publicité, publications, relations publiques	463 725	591 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	506 424	341 000	Recettes de billetterie	85 625	185 000
Frais spéciaux et de télécommunication	216 494	195 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	5 348	20 000	Recettes de restauration et hébergement		30 000
Concours divers (cotisations)	4 158	10 000	Ventes de marchandises	66 939	60 000
Frais de gardiennage et sécurité		12 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	387 436		Production immobilisée		
Charges de personnel	3 300 977	3 635 000	Autres produits de gestion courante	1 982	
Charges de coproduction		250 000	Produits financiers	12 728	
Autres charges de gestion courante	47 052	11 000	Produits exceptionnels		
Charges financières	14 002		Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles		150 000	Transfert de charges	83 853	
Dot. aux amortissements et aux provisions	543 496		Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	3 351		TOTAL	7 118 489	6 722 000
TOTAL	7 118 489	6 722 000			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - La Laiterie
Budget ARTEFACT

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	3 933 500	4 271 300	Subventions	5 310 300	4 660 300
Variation de stocks			Total État	550 000	600 000
Achats de spectacle	3 250 000	3 545 000	Ministère de la Culture	550 000	600 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	25 000	25 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	75 000	78 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	63 500	75 500	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	59 000	80 000	Total Région	200 000	300 000
Achats de marchandises	461 000	467 800	Culture	200 000	300 000
Services extérieurs	1 595 500	1 802 700	Autres		
Sous-traitance générale	632 800	755 000	Total Département	200 000	300 000
Locations immobilières			Culture	200 000	300 000
Locations mobilières	846 700	923 700	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	4 300 000	3 300 000
Entretien et réparations	54 000	54 000	Culture	4 300 000	3 300 000
Primes d'assurance	49 000	55 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	60 300	160 300
Documentation	13 000	15 000	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	2 006 500	2 025 500	Ventes	7 239 200	7 207 200
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	285 000	375 000	Prestations de services	465 200	485 200
Publicité, publications, relations publiques	847 000	828 000	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	197 000	180 000	Recettes de billetterie	4 697 000	4 697 000
Frais spéciaux et de télécommunication	233 000	220 000	Location de salles et prestations annexes	336 000	284 000
Services bancaires et assimilés	3 500	2 500	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	12 000	10 000	Ventes de marchandises	1 741 000	1 741 000
Frais de gardiennage et sécurité	429 000	410 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	25 000	22 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	4 714 000	3 455 000	Autres produits de gestion courante	207 000	207 000
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	416 300	441 000	Produits exceptionnels		
Charges financières	12 200	11 000	Repr. sur amortissements et provisions	44 000	44 000
Charges exceptionnelles	50 600	40 000	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	46 900	50 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)			TOTAL	12 800 500	12 118 500
TOTAL	12 800 500	12 118 500			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales



Mains d'Œuvres
Europe 99
Usines éphémères
Vecam
Trans Europe Halles

*lieu de culture
pour l'innovation sociale et artistique*

Personnes rencontrées :

Fazette Bordage, directrice
Benoît Rousseau, chargé de production musique
Christophe Pasquet, codirecteur, Usines Ephémères
Joël Borgues, chorégraphe
Joël Cramensnil, auteur, Metteur en scène
Gérard Laffargue, directeur des Affaires culturelles, ville de Saint-Ouen

**“Ici on ne programme pas
d’artistes, ce sont les artistes qui
nous programment.”**

En 1997, le Red Star envisageant de s’implanter à Saint-Ouen, la Ville pense avoir trouvé une nouvelle destination à la friche Valéo. Cet ancien local qui abritait les activités socioculturelles et sportives du comité d’entreprise, allait devenir avec la construction d’un nouveau stade dans la ville, la base du club de football. Lorsque le Red Star décida finalement de s’installer au Grand Stade, la Sidec (Société d’économie mixte du département) se retrouvait avec un bâtiment de 4000 m² sans affectation. La demande de l’équipe d’Usines éphémères, portée par Christophe Pasquet qui avait repéré ce site abandonné, arrive dans ce contexte dans l’administration municipale qui avait, jusqu’alors, écarté les demandes

d'hébergement d'artistes, jugées "trop risquées".

L'opportunité d'une telle démarche pour la Ville a été très vite identifiée, comme un complément et une interpellation de la politique du service public de la culture. Pour Gérard Laffargue, directeur des Affaires culturelles de Saint-Ouen "ce projet, s'inscrivait dans une complémentarité de la politique culturelle existante. Il y avait une proposition d'équipement dont la ville manque, en termes de locaux de répétitions par exemple et en même temps une équipe capable de porter cette approche, en ouvrant sur le local tout en manifestant une ambition dans les accueils en résidence.

"C'était une véritable aubaine : ceux qui avaient réussi l'Hôpital éphémère souhaitent s'investir dans notre ville ! Cela pouvait de plus introduire une certaine concurrence avec nos institutions qui ont bien besoin d'évoluer." Pour accompagner cette initiative et créer "les conditions d'émergence en toute indépendance du projet", la Ville saisit l'opportunité foncière et culturelle de la friche Valéo, et investit dans le rachat du bâtiment. L'accord de base inclut le règlement d'un loyer progressif et la signature d'un bail commercial.

Fazette Bordage, directrice de Trans Europ Halles, est associée à ce projet qu'elle a conçu avec Christophe Pasquet, depuis 1994 au sein du site de l'Hôpital éphémère. Valérie Peugeot d'Europe 99 rejoindra quant à elle la direction collégiale du nouveau lieu.

Un lieu de culture pour l'invention sociale et artistique¹

Mains d'Œuvres se définit comme un lieu de culture pour l'invention sociale et artistique, un lieu propice à l'innovation culturelle, à la création sociale et à la recherche artistique. Situé près du marché aux puces de

Saint-Ouen "le projet se fonde sur une volonté de mêler et de relier des artistes soucieux de leur environnement avec les acteurs inventifs du monde associatif, pour qu'ensemble ils transforment les perspectives de notre modernité et interrogent nos sociétés en mutation".

Dans ce "foyer local d'activation culturelle", le public attendu est aussi multiple et divers que les propositions ; amateurs d'art, acteurs associatifs, jeunes adeptes des musiques amplifiées, personnes intéressées par les nouvelles technologies, futurs acteurs de la scène culturelle, et plus généralement les habitants de Saint-Ouen et les Franciliens souhaitant partager un processus de partage des savoirs.

Le premier axe de travail de Mains d'Œuvres est d'offrir aux artistes des résidences de travail et un accompagnement dynamique. Le principe de ces "laboratoires artistiques de croisement" est de privilégier des formes originales et innovantes. L'offre d'outils diversifiés (en espaces et moyens techniques) devrait susciter des projets transdisciplinaires, regroupant des artistes issus de disciplines variées.

L'accompagnement repose quant à lui sur des compétences artistiques et administratives disponibles au sein de l'équipe de Mains d'Œuvres ou dans son réseau opérationnel. Il s'agira tout aussi bien de faciliter la mise en œuvre d'un partenariat de production que de donner accès à un ingénieur capable de traiter du morphing.

Le deuxième axe de travail est la production et la diffusion de projets qui pourront être promus auprès d'un public local ou par-delà le lieu dans un réseau de partenaires et de structures d'accueil. L'ouverture sur la proximité du quartier est simultanée à l'affirmation de la proximité du réseau international Trans Europe Halles.

Le troisième axe est l'affirmation d'un dialogue avec le monde associatif. Au sein "d'une pépinière d'innovation sociale", un centre ressource et une ingénierie adaptée permettra de consolider la démarche des promoteurs associatifs.



Le lieu

A deux pas de la porte de Clignancourt, Mains d'Œuvres est situé à proximité du marché aux puces en face d'un grand immeuble morose et multicolore. Le corps principal se développe sur 4 niveaux :

- Le sous-sol de 100 m² dédié à la musique, avec 20 studios.
- Le rez-de-chaussée de 700 m² dédié à l'accueil du public avec le cyber-café, la salle d'exposition, l'espace club concert, la salle de formation multimédias et la salle de danse.
- Le premier étage de 1050 m² comprend la salle de sport, la pépinière, 2 espaces associatifs collectifs, le centre de ressources Hors Champs, et 4 ateliers de plasticiens.
- Le second étage de 450 m² accueille la salle de conférence de 100 places et les bureaux de l'équipe d'animation et des structures associées.
- Un hangar de 600 m² accueille une salle de danse et 7 ateliers de plasticiens.

1- Extraits du dossier de Mains d'Œuvres - Programme des activités 2000.

2- Fazette Bordage (coordination et direction artistique), Christophe Pasquet (entretien, gardiennage, sécurité, locaux de répétition, bar, soirées), Valérie Peugeot (activités sociales et civiques).

3- Maxence Rey (danse), Benoît Rousseau (musique), Mathieu Margerin (arts visuels), Stéphane Lazarevitch (théâtre et spectacles vivants), Alexandre Leveuf (multimédia).

4- Usines éphémères a bénéficié de l'aide des bourses défi jeune.

5- Le budget de l'association était alors de l'ordre de 3MF. 60% d'autofinancement (participation des artistes), 20% de subventions publiques (dont 1MF du ministère de la Culture), 20% de financements privés.

6- Christophe Pasquet, codirecteur de Mains-d'Œuvres.

Le quatrième axe de proposition de Mains d'Œuvres est l'organisation de forums et débats afin d'inciter au dialogue et à la dissémination des expériences "des transformateurs", qu'ils soient penseurs, universitaires, acteurs artistiques ou sociaux, militants et citoyens. La recherche de croisements thématiques sera suscitée et les centres ressources implantés dans le site seront également des points d'appui et de médiatisation.

L'organisation de Mains d'Œuvres

Mains d'Œuvres s'est constituée en une organisation apte à gérer et développer le site de Saint-Ouen et les projets qu'il accueille. Autour d'une direction tricéphale², cinq chargés de production³ et de programmation assument la responsabilité des projets. Une responsable de la communication, un administrateur, une personne à l'entretien, deux régisseurs et deux gardiens complètent l'équipe.

Après la création du **Confort moderne** dans les années 80 et le développement du réseau TEH dans les années 90, Fazette Bordage a décidé que les années 2000 seraient celles de Mains d'Œuvres. En prenant parti avec enthousiasme pour ce nouveau projet, Fazette Bordage sait qu'il va falloir déployer de nouveau une énergie considérable pour faire comprendre à tous les partenaires potentiels les enjeux portés par MO. "On ne cesse de nous demander ce que l'on va faire, alors que l'intérêt principal de ce projet c'est qu'ici l'équipe ne programme pas, elle est programmée par les artistes et leurs projets, ce qui nous amène sans cesse à réinventer notre mission et les moyens de la réaliser. L'habitude en France est de décider un modèle, puis de le décliner en mettant en place des politiques culturelles. Notre pratique inverse ce rapport et elle reste ainsi fondée sur une exigence artistique forte, pour laquelle l'acte artistique entraîne tout le reste."

Usines éphémères est née de la rencontre de Caroline Andrieux et Christophe Pasquet, qui décident à la fin des années 80 de produire des événements liés à l'art contemporain. Après une première opération en mai 1987 dans une usine chimique, "Paliss'art", l'association exploitera des espaces industriels en mettant à disposition des locaux ou en produisant des opérations de communication. Alors que les demandes des artistes, du public et des institutions⁴ se formalisent, Usines éphémères acquiert une notoriété qui lui permet de trouver de nouveaux partenariats et de bénéficier de mécénat immobilier. En 1990, l'association ouvre l'hôpital Bretonneau. Cette friche hospitalière de 15 000 m², propriété de l'assistance publique, fut utilisée, sur la base d'un contrat de confiance, par l'association qui permet ainsi à des artistes qui avaient besoin d'espaces de travail et de liberté d'avoir leur lieu de production⁵. Le principe de cette utilisation est simple : un centre d'art ouvert. L'hôpital sera fermé en 1998. Alors que Caroline Andrieux part développer un projet similaire au Québec, l'équipe d'Usines éphémères se met en quête d'un nouveau lieu. Implantée à Saint-Ouen, l'association est également à l'origine de l'ouverture de la Caserne à Pontoise. "Le principe économique d'Usine éphémères est de garantir l'autonomie des projets en maintenant une part importante d'autofinancement. Les artistes participent donc au financement de l'association en payant une contribution mensuelle. Ils sont ainsi impliqués dans un projet global, ils partagent une responsabilité mutuelle alors que le système de la subvention infantilise l'artiste. Il faut que l'artiste arrive à se développer ici, et c'est pour cela que nous travaillons à sa valorisation dans un lieu où il y a proximité et simultanéité d'activités. Je désire que l'artiste soit consommé par les gens, car c'est la condition de son autonomie, de sa liberté⁶."

Trans Europe Halles

Le réseau Trans Europe Halles a été créé en 1983 par Philippe Grombeer. Il rassemble aujourd'hui, dans 19 pays européens, une trentaine de lieux culturels pluridisciplinaires installés dans des friches industrielles et militaires. Régi sous la loi belge d'organisation internationale à but non lucratif, Trans Europe Halles est financé par les cotisations annuelles de ses membres, par une subvention de la Communauté européenne et par l'apport sur projets de fonds publics ou privés. Ses membres se réunissent deux fois par an dans l'un des centres du réseau, lors de rencontres européennes, afin de mettre en place des coopérations entre les différentes structures adhérentes. Les activités de Trans Europe Halles se concentrent autour d'échanges d'artistes ou de personnels, d'organisation de stages de formation de "responsable culturel européen", de coproduction de festivals, expositions, conférences et de la participation active à des colloques, séminaires, etc

Chaque centre développe des projets spécifiques. Le bureau français de TEH, en mène trois de front : la création d'un centre ressource "Warehouse-Entrepôt" en ligne sur le web, destiné à rassembler les informations sur le réseau mais aussi à apporter aides et conseils à des acteurs culturels engagés dans l'élaboration de projets similaires. La réalisation d'un livre, *Les Fabriques, lieux imprévus* portant sur 16 structures membres du réseau. Et le projet "In and out of Europe" qui vise à identifier, en Afrique, Asie, Amérique, des structures proches des lieux membres de Trans Europe Halles et à établir des connexions passant par des échanges et des apprentissages mutuels. Fazette Bordage a assumé la coordination du réseau pendant près de dix ans. Mains d'Œuvres abrite aujourd'hui les deux permanents du réseau.

Musiques à Mains d'Œuvres

Les musiques actuelles sont l'un des axes forts du projet. Historiquement les promoteurs du lieu ont développé une grande partie de leur parcours professionnel dans ce domaine et c'est riche de ces expériences et renforcée par un jeune chargé de projet que la politique musicale s'est construite. Sur les 19 studios de musique que Mains d'Œuvres abrite 9 existaient, 10 ont été construits, 10 seront dédiés à la location horaire et 9 attribués à des résidences. Parmi ceux-ci-ci, un local batterie et un studio MAO de création sonore seront équipés.

L'attribution des locaux qui ne sont pas loués à l'heure se fait par une commission interne au lieu, qui après avoir lancé un appel à projets étudie les propositions. La première campagne, qui a généré plus de 100 demandes, a permis à l'équipe de Mains d'Œuvres de rencontrer une vingtaine de porteurs de projets et d'en retenir une douzaine. Parmi ceux-ci on peut retenir Flop, Madrid, Marie de Monk, David Chazam, les Little Rabbits ou encore le Label Rectangle. L'accueil en résidence dans les studios peut être d'une durée variable, mais la base de la convention est de 10 mois renouvelable. De plus, des résidences courtes peuvent être organisées, comme celle prévue avec David Grubs et sa création musicale interactive.

Le paradoxe de cette politique musicale ambitieuse ancrée dans le champ des musiques innovatrices est que les groupes retenus devront normalement payer une participation aux frais de 10 000 F pour les dix mois et que le lieu ne dispose pas d'enveloppe de production pour développer les projets suscités par les résidents, comme ce projet de John Rose dans le marché aux puces, ou le festival interdisciplinaire Rectangle. Dans ce contexte, toute la cohérence du projet reposera donc sur la capacité de développement que sera capable de générer l'équipe permanente pour trouver les financements nécessaires aux productions artistiques et aux projets en lien avec le quartier⁷.

7- Le tarif de location étant situé autour de 60 F de l'heure avec un backline minimum, l'équipe envisage de mettre en place avec la municipalité un mode d'accès spécifique pour les jeunes groupes de Saint-Ouen.

8- "Quelque chose que tu ne peux juger".

9- Ballet Prejlocaj, Herve Robbes, Khan.

10- Le studio de 140 m² sera mis à disposition (non exclusive) de la compagnie.

11- Rivages à l'abandon, Matériau Médée, Paysages avec Argonautes.

“Exister avant de naître”

Après avoir été danseur et interprète, notamment dans le ballet Prejlocaj, Joël Borges a créé *Ixkizit*⁸ en 1995 afin de pouvoir développer ses propres projets de chorégraphe. La compagnie qu’il a créée est “un lieu de rencontre” qui permet “la conversation scénique” entre des créateurs issus de différents horizons. Travailler en fonction des lieux, des situations, des territoires est la ligne de force d’un travail déjà expérimenté dans les jardins de la Villa Médicis à Rome ou au château Saint-Georges à Lisbonne. Malgré son parcours professionnel, Joël Borges produit ses pièces avec des partenaires qui se trouvent à la marge du réseau labellisé de la danse, mais également avec les complices de certains centres chorégraphiques⁹. De la Villa Médicis, à la fondation Paribas en passant par le service de l’action culturelle à l’Opéra Bastille ou le ballet Prejlocaj, il a rencontré de véritables partenaires qui comme à Mains d’Œuvres savent s’engager, partager. “Des années 80 aux années 90 on a construit des châteaux. Ces bastilles produisent aujourd’hui une véritable violence sur de jeunes collectifs, de jeunes chorégraphes qui sont de plus en plus à la lisière.”

A Mains d’Œuvres Joël Borges a d’abord trouvé un bureau, une certaine manière de permettre à la compagnie de se structurer, en recrutant une administratrice, en s’inscrivant dans un lieu d’effervescence où il pourrait faire des propositions et des rencontres. Il s’agit toujours pour lui d’“ouvrir des espaces”, avec les étudiants des Beaux-Arts de Paris, Nantes et Rouen, autour d’un travail sur le mouvement et le corps avec les danseurs du conservatoire Paris Villette, autour de la choréologie, ou encore avec le jeune public pour un projet dénommé “Supervitamine K” en association avec le plasticien Stéphane Marcot. Pour ces projets Mains d’Œuvres doit apporter le lieu¹⁰, les déplacements, l’hébergement, les défraiements, l’accompagnement et une coproduction sur les créations, mais les conditions actuelles de la structure vont sans doute les pousser à démarcher ensemble les partenaires institutionnels et les coproducteurs potentiels. Aujourd’hui rien n’est encore défini, hors le désir farouche de travailler ensemble à Saint-Ouen, port d’attache pour d’autres voyages déjà prévus à Palerme, Budapest ou Palmela.

Joel Cramensnil et Ibrahim Quraichi

En mars 1999, Joël Cramensnil et Ibrahim Quraichi décident de créer la compagnie Faim de siècle pour mener un premier projet de création à partir d’une trilogie¹¹ de Heiner Müller. Ce spectacle, réunissant 17 artistes issus de plusieurs pays, nécessite des lieux modulables, économiquement fort et ayant une ligne de programmation en rapport. Dans cette recherche, Joël Cramensnil rencontre Fazette Bordage, alors coordinatrice du réseau Trans Europe Halles avec laquelle il élaborera l’hypothèse d’une alliance de « riches » (La Villette, Lu, la Maison des arts de Créteil, La Ferme du Buisson) et de « pauvres » (les friches du réseau Teh). Après une première proposition à Châtillon, les réactions critiques fortes se focalisent sur la présentation interprétée comme un aboutissement alors que la compagnie ne dit proposer qu’une étape de travail. Faim de siècle est alors dans une impasse de production et tente de rebondir sur de nouvelles pistes. La proposition d’une résidence à Saint-Ouen amène la compagnie à construire un projet combinant la mise à disposition d’espaces, la production de la suite de la trilogie qui reste d’actualité, la diffusion de *Rivages à l’abandon* (reprise de sa première forme), et une résidence avec Nazim Hikmet développant des ateliers et des soirées d’animation artistique (autour des droits de l’enfant, de la journée de la femme, de la lutte contre la pauvreté ou de la fête de la musique). L’absence de moyens de fonctionnement et de production de Mains d’Œuvres, la jeunesse de la compagnie et l’importance du projet ne vont pas rendre la concrétisation de ce partenariat facile. Ce contexte paroxystique où une compagnie et un lieu se constituent parallèlement rend impossible la définition claire des termes de l’échange entre chaque partie et fragilisera finalement la reprise de *Rivages*. En fait entre les espoirs investis par la compagnie dans le lieu et la réalité de ce que le lieu est capable de proposer l’écart est immense. Mains d’Œuvres, par son ouverture, sa disponibilité aux projets innovants, offre à une compagnie comme Faim de siècle une écoute qu’elle ne trouve pas dans les lieux labellisés, une écoute qui ne peut encore être, que très partiellement traduite dans la réalité.

La situation	Ville :	Saint-Ouen	Région :	Ile-de-France
	Nom du quartier :	-	Nbre d'habitants :	-
	Nbre d'habitants :	40 015		
	Situation :	Péricentre		

L'identité	Nom du site :	Mains d'Œuvres		
	Nom de l'opérateur :	association "Le lieu Mains d'Œuvres"		
	Date de création :	31 décembre 1998	Date d'ouverture :	janvier 2001
	Président :	Fazette Bordage		
	Directeur :	-		
	Adresse :	1, rue Charles-Garnier 93400 Saint Ouen		
		Tél : 01 40 11 25 25 - Fax : 01 40 11 25 24		
		info@mainsdoeuvres.org Site : www.mainsdoeuvres.org		
	Opérateur associé :	Trans Europe Halles	Date de création :	1983
		Tél : 01 40 11 64 14		
	teh@teh.net Site : www.teh.org			
Opérateur associé :	Usines éphémères	Date de création :	1987	
	Tél : 01 40 11 25 25			
	Président :	Christophe Pasquet		

Lieu	Propriétaire du bâtiment :	Ville de Saint Ouen		
	Type d'occupation :	Bail commercial	Durée :	3/6/9 ans
	Précédente affectation :	Bâtiment social de Valeo		
	Surfaces construites :	4 000 m ²	Surfaces de terrain :	1 300 m ²
	Surfaces des bâtiments exploités :	4000 m ²		

Repères chronologiques

L'association, loi de 1901, créée le 31 décembre 1998, est installée dans le bâtiment de l'ancien comité des usines Valéo, que l'entreprise a quittées en 1991. La ville de Saint-Ouen a racheté le bâtiment en mai 1999. Les travaux de mise aux normes ont duré toute l'année 2000, permettant une ouverture publique le 27 janvier 2001.

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Trans Europe Halles
Usines éphémères
Vecam
Europe 99

Structures associées - 2^e cercle

Compagnie Ixkizit Joël Borges
Compagnie Faim de siècle
Label Rectangle
Synesthésie
Cassandra / Horschamp

Structures associées - 3^e cercle

Batik International
April-NTIC-France-Afrique -Anfa

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
La Scène	concert/soirées	150 m ²	250
Salle d'exposition	exposition/rencontre/répétition	200 m ²	300
Studio de danse	spectacle danse/répétition	100 m ²	100
Salle polyvalente	débat/projection/concert	150 m ²	100
Restaurant/cyber-café	rencontre/débat/exposition	130 m ²	150
Gymnase polyvalent	spectacle	500 m ²	50 à 100

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Ateliers/studios/ Bureaux	espaces de recherche et de de création/ répétition (production à partir de 2001)	3 000 m ²	200

Espaces administratifs :

Bureaux de l'équipe de coordination, salle de réunion

Présence d'un bar :	oui	Heures d'ouverture site: 9h30 / 02h tous les jours
Présence d'un restaurant :	oui	Heures d'ouverture bar : 12h / 20h
Présence de logements pour les résidences :	non	Nbre de couverts / jour : 50 à 100
Présence de logements de fonction :	non	

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	-	***	-	Cirque	-	-
Arts plastiques	****	****	**	Ciné - Audio	***	***
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	**	-	-	Danses	*****	*****
Presse	***	-	-	Arts de la rue	-	-
Musiques	*****	*****	*****	Modes	-	-
Multimédia	*****	*****	*****	Solidarité, citoyenneté	*****	*****

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	non	Nbre par an : -
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	oui	Nbre par an : 30
Longues (plus de trois ans)	non	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	2	prévision 2	environ 15/atelier
Ateliers de formation spécialisés	2	prévision 2	environ 15/atelier
Mise à disposition de locaux	PA	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	en préparation pour 2002		

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	150	100	50	150
Créations et expositions originales	50	20	50	500
Ouverture des processus de création aux publics	encore inconnu			
Conférences, rencontres	30	20	100	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

centres du réseau TEH / AutrespART / La Caserne
Alliance pour un monde responsable et solidaire

Affiliation à des Réseaux

Trans Europe Halles, ECM (Espace culture multimédia)

Principaux partenaires financiers

Ministère de la Culture et de la Communication
Conseil général de Seine-Saint-Denis
Conseil régional d'Ile-de-France
Ville de Saint-Ouen
Caisse des dépôts et consignations

Éléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	24 (à ce jour)
Nombre de personnes salariées sur le site	60
Masse salariale	1 MF
Budget de l'opérateur principal	1,5 MF
Chiffre d'affaires consolidé du site	7,2 MF

Partenaires pour l'investissement

Fondation de France
Fondation France active
Fondation Agir pour l'Emploi
Fondation Macif

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Proximité	Croisement	Solidarité	Participation à la vie de la ville
Echanges	Décloisonnement	Echanges équitables	Connaissance des enjeux politiques
Accessibilité	Recherche	Ressources propres	Implication dans la ville et reconnaissance des valeurs dans la politique de proximité
	Expérimentation	Economie croisée humaines et sociales	
	Création		
	Participation		
	Citoyenneté et recherche sociétale		

Note budgétaire

Pour Mains d'Œuvres, quatre structures budgétaires ont été appréhendées. Celle de Mains d'Œuvres, d'Usines éphémères, de Teh, d'Europe 99 et de Vecam. Ne sont donc pas pris en compte les différentes structures artistiques (compagnies professionnelles), les autres associations de la pépinière, ni les médias qui représentent au moins autant de poids financier que les structures consolidées.

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 7,1 MF répartis en Mains d'œuvres pour 1,5 MF, Usines éphémères pour 0,75 MF, Teh pour 1 MF, Europe 99 pour 0,65 MF et Vecam pour 3,2 MF. Le prévisionnel 2001 est positionné à 8,3 MF qui s'explique notamment par la mise en activité du site (passage de 1,5 à 6 MF pour Mains d'Œuvres). En effet, l'exercice 2000 n'est pas tout à fait significatif, puisque pour l'association Mains d'œuvres la principale activité a été la rénovation du bâtiment. Par ailleurs pour 2001, seul le budget de Mains d'Œuvres nous a été communiqué. Nous avons donc décidé à partir des informations recueillies de remplir tous les budgets en reconduction sauf lorsque nous avons des informations contraires afin d'utiliser les données du site dans l'approche consolidée. Cependant contrairement aux autres sites, nous mènerons l'analyse sur le seul prévisionnel de Mains d'Œuvres pour 2001.

Produits

Les recettes propres représentent 46 % du budget de l'association et sont composées de locations et de recettes de restauration et de bar (15 % chacun du total des produits), et de produits de billetterie et prestations diverses.

Les aides publiques sont celles du ministère de la Culture (900 KF soit 15 %), d'autres ministères (340 KF soit 6 %), des aides à l'emploi (600 KF soit 10 %), du département (600 KF 10 %).

A ces produits s'ajoutent des partenariats divers (fondations) pour 800 KF soit 13 %.

Charges

Le lieu est pris en charge par la Ville, l'association assumant les fluides (320 KF), l'entretien et les assurances.

Les charges artistiques identifiées correspondent à 1,3 MF soit 22 % du budget.

Les charges de personnels sont prévisionnées à hauteur de 3,5 MF soit 58 % du budget. Elles sont couvertes par 600 KF d'aides à l'emploi (taux de couverture de 17 %).

Investissement

Le site acheté par la Ville a coûté 20,4 MF. C'est sur cette base que le prix du loyer est calculé (875 KF). Tous les investissements ont été portés par l'association qui a été maître d'ouvrage et maître d'œuvre pour un montant de 3,8 MF HT couverts par 2,5 MF de subventions (900 KF Ministère de la Culture, 600 KF de la région, 560 KF du conseil général, 400 KF fondations) et 1,3 MF d'emprunts ayant bénéficiés d'une caution de la Ville auprès de la Bfcc. Le plan d'équipement 2001 est de 2,6 MF.

Références documentaires

Site (Europe 99)
www.quelle-europe.org

Rapports
Rapports des 49^{es} rencontres
européennes de Trans Europe Halles

Livres
Les Fabriques, lieux imprévus,
auteur Trans Europe Halles

Documents de communication
Revue de presse
Dossier de presse
Site Internet

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Mains d'Œuvres
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	2 79 988	1 215 574	Subventions	4 951 496	6 975 965
Variation de stocks	0	0	Total État	1 525 000	3 134 400
Achats de spectacle	0	650 000	Ministère de la Culture	630 000	1 650 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	75 000	55 000	Ministère de l'Éducation nationale	0	70 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	108 604	406 604	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	70 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	32 454	32 454	Ministère de la Ville dont DSU	350 000	550 000
Fournitures administratives	37 915	71 515	Aides à l'emploi	345 000	794 400
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	20 000	0	Total Région	0	70 000
Achats de marchandises	6 014	0	Culture	0	0
Services extérieurs	1 151 327	1 202 927	Autres	0	70 000
Sous-traitance générale	964 276	1 004 276	Total Département	300 000	600 000
Locations immobilières	108 500	50 900	Culture	300 000	400 000
Locations mobilières	32 412	6 412	Autres	0	200 000
Charges locatives et de copropriété	0	0	Total Commune	0	0
Entretien et réparations	2 036	72 036	Culture	0	0
Primes d'assurance	40 454	40 254	Autres	0	0
Études et recherche	0	0	Autres subventions & Partenariats	3 241 212	3 342 000
Documentation	3 650	29 050	TVA sur subventions	-114 716	-170 435
Autres services extérieurs	1 444 785	1 008 943	Ventes	1 263 991	3 496 914
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	290 180	203 180	Prestations de services	250 000	519 000
Publicité, publications, relations publiques	320 800	195 800	Récettes de spectacle	287 797	124 000
Déplacements, missions, réceptions	583 882	284 882	Récettes de billetterie	548 479	883 479
Frais spéciaux et de télécommunication	201 920	214 578	Location de salles et prestations annexes	127 000	1 000 000
Services bancaires et assimilés	24 404	66 904	Récettes de restauration et hébergement	50 715	970 435
Concours divers (cotisations)	3 600	3 600	Ventes de marchandises	0	0
Frais de gardiennage et sécurité	20 000	40 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	21 008	4 927	Production immobilisée	0	0
Charges de personnel	3 663 900	6 262 109	Autres produits de gestion courante	78 880	120 519
Charges de coproduction	100 000	650 000	Produits financiers	5 360	5 360
Autres charges de gestion courante	228 467	190 800	Produits exceptionnels	114 207	61 568
Charges financières	6 705	60 000	Repr. sur amortissements et provisions	0	0
Charges exceptionnelles	40 000	40 000	Transfert de charges	478 701	294 402
Dot. aux amortissements et aux provisions	181 231	342 981	Résultat (perte)	224 776	23 533
Résultat (bénéfice)	0	0			
TOTAL	7 117 411	10 978 261	TOTAL	7 117 411	10 978 261

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001- Mains d'Œuvres
Budget LE LIEU MAINS D'ŒUVRES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	100 000	1 006 000	Subventions	1 215 284	3 159 565
Variation de stocks			Total Etat	730 000	1 840 000
Achats de spectacle		650 000	Ministère de la Culture	480 000	900 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	20 000		Ministère de l'Éducation nationale		70 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	40 000	320 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		70 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		200 000
Fournitures administratives	20 000	36 000	Aides à l'emploi	250 000	600 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	20 000		Total Région	0	70 000
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	90 000	129 000	Autres		70 000
Sous-traitance générale			Total Département	300 000	600 000
Locations immobilières	60 000		Culture	300 000	400 000
Locations mobilières			Autres		200 000
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations		70 000	Culture		
Primes d'assurance	30 000	30 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	300 000	620 000
Documentation		29 000	TVA sur subventions	-114 716	-170 435
Autres services extérieurs	68 000	340 000	Ventes	227 715	2 705 435
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	20 000	60 000	Prestations de services	50 000	300 000
Publicité, publications, relations publiques	15 000	90 000	Recettes de spectacle		100 000
Déplacements, missions, réceptions	20 000	30 000	Recettes de billetterie		335 000
Frais spéciaux et de télécommunication		60 000	Location de salles et prestations annexes	127 000	1 000 000
Services bancaires et assimilés	13 000	60 000	Recettes de restauration et hébergement	50 715	970 435
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité	20 000	40 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	10 000				
Charges de personnel	1 040 000	3 470 000	Production immobilisée		
Charges de coproduction	100 000	650 000	Autres produits de gestion courante		
Autres charges de gestion courante		10 000	Produits financiers		
Charges financières		60 000	Produits exceptionnels		
Charges exceptionnelles			Repr. sur amortissements et provisions		
Dot. aux amortissements et aux provisions	35 000	200 000	Transfert de charges		
Résultat (bénéfice)			Résultat (perte)	20 001	
TOTAL	1 463 000	5 865 000	TOTAL	1 463 000	5 865 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Mains d'Œuvres
Budget USINES EPHEMERE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	137 574	137 574	Subventions	0	0
Variation de stocks			Total Etat	0	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	55 000	55 000	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	68 604	68 604	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	13 454	13 454	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	515	515	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	23 127	23 127	Autres		
Sous-traitance générale	776	776	Total Département	0	0
Locations immobilières	10 500	10 500	Culture		
Locations mobilières	2 412	2 412	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations	2 036	2 036	Culture		
Primes d'assurance	7 354	7 354	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation	50	50	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	68 963	68 963	Ventes	548 479	548 479
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	39 180	39 180	Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	27 882	27 882	Recettes de billetterie	548 479	548 479
Frais spéciaux et de télécommunication	498	498	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	1 404	1 404	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	4 927	4 927			
Charges de personnel	476 009	476 009	Production immobilisée		
Charges de coproduction			Autres produits de gestion courante		
Autres charges de gestion courante			Produits financiers	5 360	5 360
Charges financières			Produits exceptionnels	61 568	61 568
Charges exceptionnelles	40 000	40 000	Repr. sur amortissements et provisions		
Dot. aux amortissements et aux provisions	22 361	22 361	Transfert de charges	134 021	134 021
Résultat (bénéfice)			Résultat (perte)	23 533	23 533
TOTAL	772 961	772 961	TOTAL	772 961	772 961

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001- Mains d'Œuvres
Budget TRANS EUROPE HALLES

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	6 014	48 000	Subventions	295 812	694 400
Variation de stocks			Total État	0	594 400
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		400 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage		18 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives		30 000	Aides à l'emploi		194 400
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises	6 014		Culture		
Services extérieurs	0	78 000	Autres		
Sous traitance générale		66 000	Total Département	0	0
Locations immobilières		12 000	Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance			Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	295 812	100 000
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	502 742	163 500	Ventes	287 797	48 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires		60 000	Prestations de services		24 000
Publicité, publications, relations publiques	200 000		Recettes de spectacle	287 797	24 000
Déplacements, missions, réceptions	200 000	36 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	92 742	62 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	10 000	5 500	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	6 081		Production immobilisée		
Charges de personnel	428 891	510 100	Autres produits de gestion courante	3 361	58 000
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	31 467	800	Produits exceptionnels	52 639	
Charges financières	6 705		Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges	164 299	
Dot. aux amortissements et aux provisions	3 250		Résultat (perte)	181 242	
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	985 150	800 400	TOTAL	985 150	800 400

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Mains d'Œuvres
Budget EUROPE 99

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	12 400	0	Subventions	618 400	300 000
Variation de stocks			Total État	95 000	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	12 400		Aides à l'emploi	95 000	
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	75 400	10 000	Autres		
Sous-traitance générale	30 000	4 000	Total Département	0	0
Locations immobilières	9 600		Culture		
Locations mobilières	30 000	4 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance	2 200	2 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	523 400	300 000
Documentation	3 600		TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	438 600	90 000	Ventes	5 000	0
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	217 000	30 000	Prestations de services	5 000	
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	175 000	30 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	46 600	30 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	113 000	200 000	Autres produits de gestion courante	13 000	
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	17 000		Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges	20 000	
Dot. aux amortissements et aux provisions			Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)			TOTAL	656 400	300 000
TOTAL	656 400	300 000	TOTAL	656 400	300 000

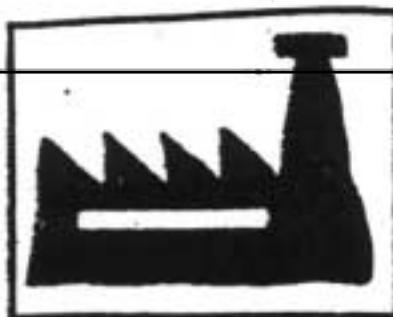
Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001- Mains d'Œuvres
Budget VECAM

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	24 000	24 000	Subventions	2 822 000	2 822 000
Variation de stocks			Total Etat	700 000	700 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	350 000	350 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	19 000	19 000	Ministère de la Ville dont DSJ	350 000	350 000
Fournitures administratives	5 000	5 000	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	962 800	962 800	Autres		
Sous traitance générale	933 500	933 500	Total Département	0	0
Locations immobilières	28 400	28 400	Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance	900	900	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	2 122 000	2 122 000
Documentation			TVR sur subventions		
Autres services extérieurs	346 480	346 480	Ventes	195 000	195 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	14 000	14 000	Prestations de services	195 000	195 000
Publicité, publications, relations publiques	105 800	105 800	Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions	161 000	161 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	62 080	62 080	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	3 600	3 600	Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	1 606 000	1 606 000	Autres produits de gestion courante	62 519	62 519
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	180 000	180 000	Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges	160 381	160 381
Dot. aux amortissements et aux provisions	120 620	120 620	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)			TOTAL	3 239 900	3 239 900
TOTAL	3 239 900	3 239 900			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

TOULOUSE
MIDI-PYRENEES



Mix Art Myris

C
A

O

U
C

Personnes rencontrées :

Joël Lecussan, coordinateur

M. Puel, adjoint à la Culture, ville de Toulouse

Mix Art Myris est une marmite bouillonnante de pratiques artistiques et d'expérimentations sociales, dans laquelle le principe de solidarité permet une sociabilisation d'artistes souvent confrontés à des situations de précarité préoccupantes.

Les friches Myris ont tout d'abord été occupées en 1995 par les sans-papiers toulousains, qui ont trouvé, dans cette ancienne usine de chaussures, un squat leur offrant un abri de fortune. Ce lieu ayant été investi par des artistes quelque temps plus tard, une synergie naîtra entre les différents squatters, et un travail commun permettra de structurer un espace de rencontres ouvert, qui depuis cinq ans lutte pour son maintien.

La friche Myris n'abritera bientôt plus les artistes du collectif. Fidèles à leur parole, ils quitteront prochainement les lieux, le propriétaire ayant décidé de vendre la dernière partie du site qui était encore occupée. Les artistes cherchent aujourd'hui un nouveau point d'ancrage, une base qui pourrait permettre la consolidation du projet et son développement. Souvent cette recherche doit être illégale, car malgré les discours, les institutions ne parviennent pas à trouver ces quelques milliers de m², dans une ville "victime" d'une pression foncière importante. Alors, d'occupation en occupation, les associés de Mix Art Myris, l'association créée en 1997, continuent de faire l'actualité de la préfecture et de la mairie, et de la rubrique "société" de Sud-Ouest.

Principes

Durant ces cinq ans d'existence, Mix Art Myris a été fondé sur un travail d'appropriation du lieu par ses utilisateurs, artistes et publics. "Nous avons besoin de lieux, prenons-les, animons-les", serait la devise de ce travail collectif dans lequel la responsabilisation individuelle est un élément fondamental du projet politique. "Il n'y a jamais eu de sélection pour participer. Nous en avons marre des critères qui ne servent qu'à te dire que tu n'es pas ci et pas ça. A Mix Art Myris, la démarche est empirique et la nature des individus est aussi importante que la qualité du travail artistique. Cette absence de

critères pose bien sûr de nombreux problèmes avec la Drac, qui ne raisonne qu'en termes d'excellence. Quelle que soit la qualité des œuvres que nous présentons ici, nous savons que nous répondons à un besoin, une demande, une urgence. La question n'est pas de mettre

en doute l'utilité des grands temples culturels, alors pourquoi doit-on toujours justifier la nature du travail mené ici, une manière différente d'appréhender l'élargissement des publics?"

Mix Art Myris est une marmite bouillonnante de pratiques artistiques et d'expérimentations sociales, dans laquelle le principe de solidarité permet une sociabilisation d'artistes souvent confrontés à des situations de précarité préoccupantes.

La seule sélection pratiquée à Mix Art est celle de "la volonté de faire", car le maintien du lieu nécessite un engagement et une vigilance permanente. Cette seule sélection reste une garantie de la vitalité et de la qualité du collectif.

"Ici, j'ai pu rencontrer les gens qui avaient les mêmes doutes, les mêmes pratiques que moi. Je n'étais pas sorti de chez moi depuis deux ans quand j'ai mis les pieds à Myris. J'habitais le quartier, j'ai découvert un lieu où je pouvais exister, venir m'aguerrir et un peu guéri aussi. Avant d'aider les autres on s'aide soi-même?"

L'interdisciplinarité et le mélange de professionnels et d'amateurs permettent également une grande ouverture du projet en jouant "les collaborations entre ces aléatoires".

Pour la plupart des artistes résidant sur le site, l'expérience de Mix Art offre "la possibilité du temps et de la remise en cause", indispensable à leur parcours de socialisation ou de professionnalisation suivant les cas. Cette absence de déterminisme professionnel transforme profondément le rapport entre les résidents, mais également le rapport

1- Joël Lecussan était assistant réalisateur. Venu proposer à Toulouse un spectacle sur Boris Vian, il va découvrir Mix Art Myris et multiplier les voyages entre Paris et Toulouse, jusqu'à son installation en 1999 à Toulouse.

2- Un jeune plasticien de 25 ans rencontré durant la visite.

3-4-5-6- Joël Lecussan - Entretien - novembre 2000.

avec le public qui fréquentait le site. Avant la construction des logements qui ont pris la place de la plus grande partie de la friche, Mix Art était un gigantesque atelier. "Il y avait jusqu'à 120 personnes travaillant quotidiennement sur des projets et des professionnels pouvaient trouver facilement des conditions de travail précaires mais suffisantes. Il y avait du cirque, du théâtre de rue, de quoi héberger les gens et étaient proposées également des rencontres avec le public. Dans le dernier bâtiment occupé, nous avons privilégié le rapport aux publics afin de maintenir notre visibilité. Même si quelques ateliers perdurent, c'est déjà un projet amputé³."

Un travail sur le quartier

"Dans un premier temps, le site de Myris a été perçu par les habitants du quartier comme un "repaire". Il a fallu mener un travail avec les gens du quartier pour démystifier ce que nous faisons et qui nous étions. Il y avait une certaine frilosité et en même temps une curiosité qui a permis de tisser les premiers liens. En fait nous avions les mêmes soucis et les mêmes problèmes à régler quant à une certaine délinquance dans le quartier. Avec la réouverture du passage piétonnier qui traversait le site, nous avons permis une animation plus forte de notre rue intérieure. Cela facilitait la vie des gens qui n'avaient plus à contourner plusieurs pâtés de maisons. Cette activité a limité les trafics illégaux qui trouvaient là un no man's land approprié. Ensuite nous avons intensifié ces liens, en accueillant dans le site les enfants, en organisant avec les centres aérés le carnaval. Toutes ces actions ont permis une intégration au voisinage qui

a vite compris que notre occupation était plus propice à leur bien-être qu'une friche inhabitée⁴."

Organisation

Mix Art Myris fonctionne sur le principe de l'autogestion. Chaque artiste doit faire vivre le lieu et ne pas être un simple consommateur des services apportés par l'association. Dans ce lieu, une équipe d'encadrement bénévole a peu à peu pris forme avec un coordinateur, un régisseur, un régisseur adjoint, un médiateur et un responsable de la vie associative, qui travaillent avec le bureau de l'association. Dans ce système d'organisation, la pérennité du projet repose sur la capacité de transmission des compétences acquises par chacun, afin que la mobilité des artistes qui s'impliquent dans la vie associative ne mette pas en péril à chaque départ l'ensemble d'un dispositif qui reste fragile. "Entretenir la responsabilisation permanente des résidents et des publics demande une énergie considérable. Il faut sans cesse trouver les leviers qui favoriseront les rencontres et les croisements. Même si ça fonctionne sur l'investissement des uns et des autres, pour moi c'est du bénévolat à temps plein depuis deux ans. Il y a une nécessité de coordination qui n'infantilise pas les artistes mais qui répartit les tâches, régule sans cesse la dynamique⁵."

Une histoire occupée

Mix Art a, par sa dynamique, soulevé toute une série de questions politiques quant à l'évolution urbaine d'une cité importante confrontée à un projet culturel de nature alternative. Dans cette ville, où le mouvement associatif

se distingue et où le succès artistique de certains groupes propose un autre modèle de construction de carrière, l'expérience Myris se retrouve au cœur des problématiques culturelles. Pourtant, le rapport entretenu aux institutions est extrêmement distant, car "l'incontrôlabilité du groupe" a toujours inquiété les édiles de la ville. La première table ronde avec les institutions aura lieu en 1998 et aura comme ordre du jour principal la possibilité de préemption par la Ville, des anciens bâtiments Myris. En fait le site (3 800 m²) a déjà été vendu pour une valeur de 4 MF par le propriétaire à un promoteur immobilier pour un programme de logement, excluant donc le maintien in situ de l'activité associative. Dès lors l'équipe de Mix Art se mobilisera afin de trouver un nouvel espace et se repliera sur moins de 1000 m² concédés par le propriétaire.

En avril 1999, le collectif occupera durant 3 semaines des locaux de l'Ensat et organisera 3 jours de portes ouvertes qui draineront 5000 personnes, confirmant le soutien réel d'une partie de la population à leur action et la mobilisation des forces politiques de gauche.

En avril 2000, une nouvelle occupation les amènera à prendre possession durant quelques jours de locaux municipaux de l'avenue du Château-d'Eau, signifiant ainsi l'existence de locaux vides propriété municipale. En avril 2000 une deuxième table ronde avec D. Baudis, maire de la ville, et M. Lagrange, Drac, permettra l'élaboration d'une déclaration de principe garantissant au collectif "un droit au relogement". L'accord est basé sur le financement par les collectivités publiques d'une location foncière de 5000 m². Aucun lieu ne sera trouvé pour reloger les activités. En janvier

2001, Mix Art doit quitter le dernier local du site Myris et se lance dans une nouvelle occupation, à quelques mois des élections municipales. Le 19 janvier 2001, après avoir averti, deux semaines auparavant, les autorités publiques que faute d'un local rapidement trouvé, une occupation serait entreprise, l'équipe de Myris investit l'ancienne préfecture, rue de Metz, en plein centre ville.

Les possibles implantations et réseaux

Réimplanter Mix Art signifie la prise en compte d'un projet en développement qui doit pouvoir s'établir quelques années dans un site, pour consolider son dispositif et nouer des collaborations fertiles, notamment sur le terrain de "l'exigence artistique". Depuis plusieurs mois, Mix Art Myris ouvre son conseil à des personnalités extérieures qui pourront faire progresser la réflexion sur le projet, le soutenir et le remettre en question. Un collectif est né visant à donner une légitimité plus grande aux mouvements associatifs toulousains qui souffrent d'une inconsideration institutionnelle. Samba Résille, Federcie, Takticollectif, Motivés font partie de ces forces vives qui tentent de proposer d'autres formes d'organisations démocratiques et consultatives. Après une période de réflexion et de reconnaissance des spécificités de chacun, le collectif s'est formalisé et élargi⁷ sous la forme du Couac, Collectif urgence des associations culturelles. L'une des pistes explorées par le collectif est de procéder à un regroupement associatif qui crédibiliserait la revendication d'un espace, avec des compagnies comme Accrostiche ou Vis à Vis, avec Samba Résille et la Federcies Midi-Pyrénées. Il

est également envisagé un rapprochement qui pourrait fédérer des associations de la société civile (Ras le front, le Dal, Act Up). L'occupation de la préfecture a contribué à catalyser cette dynamique fédérative. Le Couac participe à l'occupation de la préfecture, il a son bureau dans le bâtiment et s'y réunit chaque semaine, d'autres structures du collectif y sont installées, Samba Résille, Federcie. Le Couac a organisé la mascarade carnavalesque en mars, participé en avril à une réflexion autour de la problématique de diffusion des compagnies des arts du cirque qui ont installé leur chapiteau (interdit à Toulouse) dans un quartier périphérique. Un cahier d'exigence en termes de politique culturelle, alimenté par les réflexions des acteurs culturels et des spectateurs a été rédigé par le Couac en vue d'être

“La politique de la ville se limite à un projet immobilier visant à accroître les ressources en taxes d’habitations”.

confronté aux pouvoirs publics, collectivités territoriales et Etat. Le soutien de Zebda et des Motivés s'est manifesté par l'organisation, aux premiers jours de l'occupation, d'une conférence de presse à l'occasion de la venue de Dieudonné à Toulouse. La demande d'atelier par des compagnies, associations ou artistes indépendants est telle qu'aujourd'hui trois étages de bureaux sont occupés, soit 450 personnes en résidence permanente ou en roulement (salle de répétition, salle de réunion, et autres espaces de travail collectifs).

Vide depuis un an, la préfecture est propriété du rectorat qui envisageait d'y installer ses archives mais, vu le coût des travaux de réfection, semblait avoir abandonné le projet. Le rectorat a assigné Mix Art Myris au tribunal. Cette demande fut levée par la préfecture qui a établi une demande d'assignation en son nom propre et qui gère ainsi elle-

7- Sont venus les rejoindre Utopia (cinéma art et essai), La Grainerie, Pluriel Guernica, le Collectif des arts du cirque...

même les négociations avec les occupants. Par sa situation centrale et ses capacités d'accueil, le bâtiment correspond aux attentes de Mix Art Myris, qui fait de la localisation en centre ville une exigence (conforté par le succès de cette dernière occupation) de son relogement, mais le coût de l'immobilier (entre autres) rend peu probable une installation pérenne. Il est donc vécu par les occupants comme une solution transitoire, qui pourrait s'étaler sur un an ou deux ans, en attendant l'attribution d'un site en état. Plusieurs sites semblent aujourd'hui pouvoir être étudiés pour accueillir ces activités, au titre desquels deux sont particulièrement intéressants, le site de Giat industrie (avec une architecture intéressante, sur lequel existe un projet de centre commercial et de logements) et celui de la caserne Niel, sur lequel un projet de Zac été élaboré.

La situation	Ville :	Toulouse	Région :	Midi-Pyrénées
	Nom du quartier :	rue de Metz	Nbre d'habitants :	-
	Nbre d'habitants :	550 000		
	Situation :	Centre		

L'identité	Nom du site :	Ancienne préfecture		
	Nom de l'opérateur :	Mix Art Myrys		
	Date de création :	1999	Date d'ouverture :	13 janvier 2001
	Président :	Nathalie Dahon		
	Directeur :	coordinateur : Joël Lécussan		
	Adresse :	31/33, rue de Metz 31000 Toulouse		
		Tél : 06 75 39 38 72		
Opérateur associé :	Couac	Date de création :	avril 2000	

Lieu	Propriétaire du bâtiment :	Etat		
	Type d'occupation :	illégal et légitime	Durée :	depuis le 19 janvier 2001
	Précédente affectation :	préfecture		
	Surfaces construites :	8 000 m ²	Surfaces de terrain :	8 000 m ²
	Surfaces des bâtiments exploités :	7000 m ²		

Repères chronologiques

1995	Occupation Myrys par un groupe d'artistes
1997	Création de l'association Mix'Art Myrys
1999	Occupation de l'ENSAT suite à la vente de l'usine Myrys - Création du COUAC
av. 2000	Occupation du Château d'Eau municipal.
ja. 2001	Après 6 ans de tentatives de négociation avec les pouvoirs publics, et sans locaux, Mix'Art occupe l'ancienne sous-préfecture

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

COUAC composé de :
Fédéricie, Tactikollectif
Smaba Résille, La Série,
TV Bruit, L'Usine, La Grainerie,
Collectif des arts du cirque de
l'agglomération toulousaine...

Structures associées - 2^{ème} cercle

Editim Key Largo
Kostec
Ed sérigraphie,
Ed.Musicale Mix'Art

Structures associées - 3^{ème} cercle

Gelem (gays et lesbiennes en mouvement),
Toctoc (carnaval)
Toulouse capital de l'Occitanie
Le Clandé (débat citoyen)
Motivés l'asso...

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Rez-de-chaussée	exposition/installation	900 m ²	1 500
Sous-sol	événements pluridisciplinaires	250 m ²	-

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Espaces mutualisés pour le spectacle vivant, labo photo, studio de prise de vue, studio musical, atelier individuel, ou petits collectifs de 12 à 40 m ²	toutes disciplines, en mouvement constant	6 000 m ²	550

Espaces administratifs

Un bureau administratif, un bureau régie

Présence d'un bar :	oui	Heures d'ouverture :	9h/20h tous les jours	bar :	soir
Présence d'un restaurant :	oui	Nbre de couverts / jour :	hors événement de 20 à 30		
Présence de logements pour les résidences :	oui	événement 100 à 200			
Présence de logements de fonction :	non				

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	**	**	**	Cirque	**	**
Arts plastiques	***	***	***	Ciné - Audio	-	*
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	*
Patrimoine	-	*	-	Danses	**	**
Presse	-	-	-	Arts de la rue	**	**
Musiques	**	**	**	Modes	-	-
Multimédia	-	-	-	Solidarité, citoyenneté	a tous les instants	

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois)	oui	Nbre par an : se définira à partir d'une solution
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	oui	Nbre par an : pérenne
Longues (plus de trois ans)	-	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	10	-	-
Ateliers de formation spécialisés	-	-	-
Mise à disposition de locaux	10	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	spectacle	1 fois par semaine		
	expo	Renouvelée selon les espaces tous les 15j ou tous les mois		
Créations et expositions originales		S'intègre dans les événements hebdomadaires ou en plus		
Ouverture des processus de création aux publics		Selon participants actifs sur le site		
Conférences, rencontres		Selon participants actifs sur le site		

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Takticollectif, Grainerie, CCA Terre Blanche, TV Bruits, Guernica,... Rivoli (Paris), Schlimmen Strabe(Allemagne), La Garriga (Espagne), Geber Strabe (Wemach, Allemagne), Château Kromsdorf (Wemach, Allemagne)

Affiliation à des réseaux

Informels et multiples

Principaux partenaires financiers :

DDAT

Partenaires pour l'investissement

-

Éléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	1, 3 à venir, 6 en perspective
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	-
Budget de l'opérateur principal :	le cas particulier de l'opération ne permet
Chiffre d'affaires consolidé du site :	d'avancer des chiffres significatifs

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Proximité centre ville	Pluri et interdisciplinaire Sans critère esthétique Sans niveau de compétence	Utilité publique Argent public Participation financière autonome	Citoyennes

Note budgétaire

L'association Mix Art Myris n'est actuellement qu'une structure économique embryonnaire. Seuls 100 KF de subventions ont été obtenus sur intervention politique au profit de l'association l'année dernière, et les postes envisagés en emplois aidés ne sont pas ouverts. Seules les recettes d'adhésion sont conséquentes et supérieures à ce qui avait été imaginé ainsi que les recettes événementielles qui dégagent un bénéfice mensuel de 4 000 F par mois. Le budget associatif pourrait évoluer rapidement si une solution était trouvée pour le lieu. Les projections faites font alors état d'un budget de 1,3 MF, couvert à moitié par les subventions, et pour l'autre moitié, par les produits de l'activité. Quatre postes seraient ouverts en emplois aidés.

Investissement

Pour l'investissement, dans l'hypothèse d'un achat, il faudrait penser un coût d'acquisition qui varie considérablement en fonction du prix du m² et de la taille du lieu. Les projections vont de 2,5 MF à 40 MF. Pour l'aménagement du lieu, une base de 1500 F/m² a été retenue (sans connaître le lieu), soit entre 7,5 et 15 MF. Pour le site occupé actuellement, une ancienne préfecture, le coût se situerait en cas de consolidation du squat dans la fourchette haute.

Références documentaires

Documents de communication
revue de presse, dossier de presse

ANGERS
PAYS DE LOIRE

La Paperie

Cie Jo Bithume
groupe ZUR

lieu de fabrication des arts de la rue

Personnes rencontrées :

Jean Chamaillet
Maryvonne Fleury
Groupe ZUR

La compagnie Jo Bithume est l'une des compagnies qui compte dans le paysage des arts de la rue. Son travail diffusé en France et en Europe a permis à la compagnie de se consolider au cours des dernières années en organisant au service de la troupe une équipe de production. Créée en 1982 à

“A Angers nous savons maintenant ce qu’est capable de générer une compagnie.”

Angers, la compagnie Jo Bithume regroupe aujourd'hui, autour d'un noyau artistique de 15 personnes et d'une équipe de 7 administratifs, une quarantaine d'artistes, comédiens, acrobates, musiciens, performeurs... “La compagnie revendiquait depuis plusieurs années une implantation dans la ville, mais nous ne souhaitons pas être obligés de nouer un rapport institu-

tionnel à la municipalité. Notre ancrage local n'était pas lisible, il y avait un certain désintérêt et surtout une méconnaissance de notre action puisque la nature de notre activité nous exporte hors de la région plusieurs mois par an. A partir de 1992, nous avons tenté d'investir la ville en organisant des événements. Durant trois ans, nous avons produit un festival sous chapiteau qui s'appelait "Décembre l'escalier", puis nous avons utilisé les locaux du Nouveau Théâtre d'Angers pour les activités de l'école de cirque, mais je crois que c'est avec le centenaire du *Belém*¹, que nous avons réellement établi notre notoriété²." La Compagnie Jo Bithume, qui est à l'origine une compagnie circassienne, était de plus, très attachée à son nomadisme et à sa vie en caravane. L'idée de la sédentarisation, par une implantation, s'est peu à peu imposée comme étant une nécessité professionnelle qui permettrait à la compagnie de mieux gérer ses activités et de bénéficier de meilleures conditions de production. C'est en 1997 que les premières caravanes de Jo Bithume s'installent sur la Paperie, à Saint-Barthélemy-d'Anjou.

D'une démarche de compagnie à la création d'un lieu de fabrique

La démarche de la compagnie repose sur l'intervention dans la rue d'artistes, proposant un travail de création, mobilisant parfois des moyens scénographiques importants et visant à transformer "l'état des lieux" afin de rencontrer le public autour "d'une histoire, d'un moment de théâtre, d'un temps de rêves et d'émotions partagées". La compagnie s'est donnée plusieurs missions, avec la création et la diffusion de spectacles, la formation aux arts du cirque et de la rue, la création et l'organisation de manifestations culturelles, l'animation d'un lieu de fabrique ouvert aux autres compagnies. "Avant de décider que le lieu serait attribué à Bithume, l'élu à la culture a été tenté de dédier la Paperie à un pôle théâtral. Nous ne voulions pas de partage car d'expérience nous savions que la cohabitation entre des structures trop différentes est impossible. Par contre la demande existante sur Angers et en France en termes de mise à disposition d'espaces étant forte, nous avons réinvesti ce principe de lieu de fabrique et proposé d'intégrer à notre

projet personnel la thématique de l'accueil d'autres compagnies. On a donc pensé le lieu afin que cette capacité d'accueil soit possible, et qu'elle puisse se faire sans gêner le travail quotidien de la compagnie."

Les principes de l'accueil

Après une première phase de refus systématique à toutes les demandes d'utilisation d'espaces, la compagnie a forgé les principes selon lesquels l'accueil pourrait se faire. La priorité de mise à disposition va donc des demandes formulées pour les besoins de création de la compagnie elle-même, aux besoins de création des autres compagnies de rue, aux demandes de compagnies souhaitant mener un travail en extérieur et enfin aux compagnies souhaitant mener la globalité du processus de création à la Paperie. Le choix de l'accueil reste subjectif et du ressort du collectif, et la durée des résidences évaluée au rapport des besoins de chaque groupe et de la disponibilité des espaces. L'accueil en résidence concerne aujourd'hui essentiellement la mise à disposition des espaces et des fluides, mais le souhait de la compagnie³ est de pouvoir offrir dans les mois à venir un

Le lieu

La Paperie est un ensemble immobilier situé à Saint-Barthélemy-d'Anjou en bordure de la Ville d'Angers. Cet ancien site ardoisier exploité depuis le XVI^{ème} siècle, est aujourd'hui désaffecté. Ce site minier est devenu récemment "site classé" du patrimoine industriel. Les bâtiments représentent une surface de 3 000 m² sur 2,5 hectares de terrain. Le site est organisé autour de grands espaces libres, en un village caravane, un hangar de stockage, un ensemble de bureaux administratifs, un local cantine, l'école de cirque, un studio de musique, une salle de coupe et de confection de costumes, une salle de répétition (240m²), un local de construction de décor, une grande salle de répétition, dite salle rue, de 900 m² avec 8,5 m de haut. A cet ensemble s'ajoute un atelier indépendant de 200 m². Le site acquis par la Ville d'Angers en 1996 est attribué à la Compagnie qui installe ses caravanes en février 1997 après quelques travaux de viabilisation (assainissement, bornes électriques...) et d'aménagement d'un local de travail de 400 m² hors du bâtiment principal. Après libération totale des bâtiments en août 1997 et conception du programme de réhabilitation, les travaux débutent en juillet 1998. Une première tranche est livrée à Noël de la même année pour l'école de cirque et la seconde tranche sera livrée en avril 1999. "Le lieu se veut flexible et polyvalent, privilégiant des espaces très modulables à des aménagements très, donc trop, spécifiques pour permettre un maximum de créations⁴."

1- Navire école

2- Jean Chamaillet - Entretien - novembre 2000.

3- Cette réflexion sur l'évolution des conditions du soutien apporté aux compagnies par la fabrique s'inscrit dans le travail actuellement mené par la Fédération des arts de la rue. Cf fiche sur les Fabriques des Arts de la Rue.

4- Jo Bithume, "Genèse du lieu Bithume", document Paperie.

soutien plus important qui pourrait prendre la forme d'une prise en charge des défraiements et d'un apport en coproduction. Dans l'évolution du projet, la compagnie pose comme ambition une interrelation, la plus dynamique possible, entre les différentes missions du projet. "Nous souhaitons proposer un accueil à géométrie variable, afin de pouvoir offrir un espace disponible à une compagnie qui en manque, mais aussi afin de pouvoir soutenir des projets de création qui apparaîtront comme porteurs d'une véritable dimension artistique." C'est autour de chaque compagnie accueillie que pourrait se faire un accompagnement adapté qui mobiliserait en premier lieu les ressources du site, et faciliterait les passerelles avec le centre de formation, la programmation dans les événements produits par Bithume ou les autres compétences disponibles sur le site.

L'organisation

Jo Bithume est une compagnie fonctionnant en collectif, et un système de cooptation interne détermine chaque année 6 personnes qui participeront au "politbureau". C'est dans cette instance que se joue la direction de la compagnie en termes de pédagogie, de direction artistique des événements et de création et d'accueil au sein de la fabrique.

La compagnie dans la ville

Avec la programmation du festival "Les Accroche-Cœurs", commandée par la municipalité, la compagnie a retrouvé un contact direct avec la population angevine. Cet événement qui mobilise fortement le public de l'agglomération a permis à la compagnie de dépasser le seul lien maintenu avec le centre de formation pour le renforcer par l'échange autour d'une manifestation populaire. La Paperie est aujourd'hui un

autre aspect de cette dynamique avec le public, car depuis l'ouverture inaugurale le lieu est devenue une plate-forme ouverte sur les présentations de travaux en cours, les répétitions publiques ou encore les galas de l'école.

L'école de cirque

L'école de cirque abritée au sein de la Paperie a été initiée par la compagnie qui a ressenti, au début des années 90, la nécessité de transmission de ses savoir-faire. En 1996, trois classes d'initiation sont ouvertes pour un public de 8 à 15 ans, puis au fur et à mesure des propositions, le centre a accueilli plus d'élèves diversifiant aussi les recrutements. Aujourd'hui ce sont près de 240 élèves qui pratiquent régulièrement (2heures par semaine), au sein du centre, une activité payante, indexée sur le quotient familial. Les stagiaires accédant sur leur temps libre au centre sont plutôt originaires de classes moyennes, mais un dispositif de partenariat se met en place afin d'élargir l'accessibilité aux stages par le biais du milieu scolaire, hospitalier ou encore par celui de la justice. La nature des formations évolue également et le centre accueille de plus en plus de professionnels pour des stages de haut niveau ou des amateurs éclairés souhaitant préparer l'une des écoles nationales. Au sein du centre, l'équipe pédagogique constituée essentiellement d'intervenants ne participant pas au travail de création de la compagnie, tente de multiplier les moments de rencontres et les frottements entre les différents groupes. Récemment, une sollicitation de la ville de Saint-Barthélemy s'est concrétisée en une proposition qui a permis l'intervention dans toute la ville des travaux d'amateurs préparés dans le centre. Toutes activités confondues, près de 900 personnes par an fréquentent le centre de formation.

Le Groupe Zur

Bien qu'originaires d'Angers et bien qu'issus de l'École d'art, les membres du Groupe Zur durent attendre près de dix ans pour trouver dans leur ville les moyens de travailler. "Lorsque nous sommes sortis de l'école en 1987, nous avons souhaité être autonomes pour pouvoir garder notre liberté de création. Notre travail a ensuite été repéré à l'extérieur, dans des festivals ce qui nous a permis de continuer ensemble malgré la difficulté de conciliation de nos parcours personnels. Nous avons rencontré Bithume, sur des problématiques graphiques, nous avons alors travaillé pour eux et à l'occasion de ces collaborations nous avons échangé sur nos besoins, nos problèmes communs. A l'origine, nous avions déposé un dossier commun pour l'obtention d'un lieu, mais un jour, les services techniques de la Ville se sont inquiétés des conditions de sécurité dans lesquelles nous travaillions. Alors pragmatiquement, Bithume est devenu le seul interlocuteur de la ville, avec une garantie d'accueil pour nos activités, le jour où tout serait réglé." Pour Zur, la Paperie est devenue la base indispensable au maintien du groupe. Un administrateur a été recruté, le stockage des installations des précédentes créations est assuré et surtout, l'expérimentation pour les projets à venir peut se faire de façon continue sans une obligation de rentabilité, comme dans leurs précédentes résidences. "C'est très positif de réunir des compagnies, car elles peuvent échanger sur du concret et construire une relation qui peut les amener à collaborer artistiquement par la suite. Ici, Bithume nous aide aussi à exister dans la ville, et ils nous ont ouvert des portes que nous ne parvenions pas à ouvrir seul. Ce lieu a été une aubaine car sans nous couper de notre petit réseau de résidences et de diffusion, il nous ouvre dans notre ville la possibilité de fabriquer décemment, de proposer aux publics nos premières tentatives et d'accueillir d'autres artistes avec lesquels nous souhaitons collaborer. Et puis, ce lieu nous inspire. L'eau des étangs, cet ancien site minier est un lieu capable, un lieu de proposition possible."

Maryvonne Fleury

“Lorsque je suis arrivée en 1991 à la tête du service culturel, j’ai proposé que nous développions en parallèle du discours sur les institutions, une ouverture sur l’émergence culturelle qui était présente dans cette ville, mais qui n’était pas reconnue. Pour Bithume, tout le monde était bien conscient que la relation entre la ville et ce groupe autogéré pouvait être plus forte, mais nous nous arrêtons toujours à quelques coups de main en leur prêtant un terrain, ou en leur mettant à disposition le gymnase pour leur école. A l’époque, la problématique se posait plus en termes d’implantation de compagnie, qu’en termes de lieu de fabrique. Le déclic est venu, de la commande que nous avons faite à Bithume, à l’occasion de l’inauguration du Grand Théâtre en 1994. Le succès de leur proposition les a tout de suite intégrés à la ville. L’idée de la localisation est venue du maire, qui a proposé lors d’une rencontre avec la compagnie, une installation en périphérie, sur une usine que la Ville venait de racheter. Nous avons donc mis à disposition le lieu et les fluides, et subventionné la compagnie (150 KF) et le centre de formation (38KF). Je crois que si nous nous sommes engagés dans cette aventure, c’est vraiment grâce à la résonance du spectacle et à la maturité de l’école de cirque. En moins de dix ans, la relation entre la ville et la compagnie s’est vraiment développée et je crois que nous pouvons faire confiance à Bithume pour faire vivre ce lieu. A Angers nous savons maintenant ce qu’est capable de générer une compagnie^s.”

La situation

Ville : Angers
 Nom du quartier : -
 Nbre d'habitants : 160 000
 Situation : Périphérie

Région : Pays de Loire
 Nbre d'habitants : 3,223M

Repères chronologiques

1982 Fondation de la Compagnie
 1996 Ouverture du centre de formation aux arts du cirque et de la rue
 1997 Installation provisoire à La Paperie
 1999 Installation définitive dans les locaux mis à disposition par la Ville d'Angers

L'identité

Nom du site : La Paperie
 Nom de l'opérateur : Jo Bithume
 Date de création : 1982 Date d'ouverture : 1999
 Président : Patrice Hoysan
 Directeur : Alain Taillard
 Adresse : rue de la Paperie 49124 Saint-Barthélemy-d'Anjou
 Tél : 02 41 66 58 58 Fax : 02 41 66 50 55
 jobitume@club-internet.fr site : www.jobithume.com

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Groupe ZUR

Lieu

Propriétaire du bâtiment : Ville d'Angers
 Type d'occupation : convention de mise à disposition gratuite Durée : triennale
 Précédente affectation : industrielle
 Surfaces construites : 3 000 m² Surfaces de terrain : 2,5 ha
 Surfaces des bâtiments exploités : 3 000 m²

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
La paperie	théâtre de rue	1 100 m ²	500(int) 2000 (ext)

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
La Paperie	Art de la rue	2 500 m ²	500(int) 2000 (ext)

Espaces administratifs : 250 m² de locaux

Présence d'un bar : non Heures d'ouverture : -
 Présence d'un restaurant : cantine équipée Nbre de couverts / jour : au besoin
 Présence de logements pour les résidences : mobil-home (accueil 12 personnes)
 Présence de logements de fonction : non

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	*	***	*	Cirque	**	*****
Arts plastiques	-	-	-	Ciné - Audio	-	-
Ecritures	-	*	-	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	**	**
Presse	-	-	-	Arts de la Rue	*****	*****
Musiques	-	***	***	Modes	-	-
Multimédia	-	-	-	Solidarité, citoyenneté	-	-

Résidences artistiques

Courtes (moins de 3 mois)	oui	Nbre par an : 10
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	0	Nbre par an : -
Longues (plus de trois ans)	1 (ZUR)	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	6	180	247
Ateliers de formation spécialisés	18	18	50
Mise à disposition de locaux	-	-	-
Stages	12	19	435
Interventions extérieures	6	14	186

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	20	3	100	200
Créations et expositions originales	3	1	50 000	70 000
Ouverture des processus de création aux publics	17	3	200	500
Conférences, rencontres	-	-	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

-

Affiliation à des réseaux

Fédération des professionnels des arts de la rue / Fédération française des écoles de cirque

Principaux partenaires financiers :

Drac
Ville d'Angers
Conseil général
Conseil régional
Caisse des dépôts

Eléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	17 (équivalent temps plein)
Nombre de personnes salariées sur le site :	8 (CDI)
Masse salariale :	4 MF
Budget de l'opérateur principal :	10 MF
Chiffre d'affaires consolidé du site :	10,9 MFw

Partenaires pour l'investissement

-

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Urbains	Implantation	Entreprise de création	-
Périphérie	Formation		
Site classé	Echanges		

Note budgétaire

Pour la Papeterie, deux structures sont appréhendées. Jo Bithume et Ath (Zur). Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 10,9 MF sur lequel, la Compagnie Bithume représente 10 MF et Ath 820 KF.

Produits

Les recettes propres représentent 5,7 MF soit 52 %. Les recettes de spectacles s'élèvent à 4,4 MF et les prestations à 1,3 MF.

Le premier financeur est la commune avec 3,4 MF (31,2%) qui financent le fonctionnement mais surtout les événements que la Compagnie produit dans la ville.

L'Etat apporte 0,9 MF soit 8% (dont 530 KF du ministère de la Culture et 380 KF d'aides à l'emploi).

Charges

Le lieu est mis à disposition par la Ville qui assume les fluides et l'entretien.

Les budgets d'achat de spectacle sont de même gérés en régie directe par la municipalité en ce qui concerne la Compagnie Jo Bithume.

Les charges de personnel représentent 40 % du budget global

Investissement

L'achat du site a représenté 1,5 MF.

L'investissement réalisé sur la Papeterie a été de 5,5 MF financé par la ville d'Angers 3,4 MF, le Feder 1,6 MF, Etat et région 0,5 MF.

Références documentaires

Documents de communication

Revue de presse Bithume

Jo Bithume, "Genèse du lieu Bithume", document Papeterie

Projet école de cirque

Plaquettes des créations

Plaquette école du cirque saison 2000/2001

Articles de presse récents

Budget d'investissement Ville

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - L a Paperie
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	3 833 383	4 626 500	Subventions	4 619 807	5 460 000
Variation de stocks			Total Etat	913 272	1 130 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	530 000	720 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale	0	0
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	10 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU	0	0
Fournitures administratives			Aides à l'emploi	383 272	400 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	88 000	90 000
Achats de marchandises			Culture	88 000	90 000
Services extérieurs	913 016	506 500	Autres	0	0
Sous-traitance générale	250 686	50 000	Total Département	120 000	200 000
Locations immobilières	300	0	Culture	50 000	50 000
Locations mobilières	490 554	300 000	Autres	70 000	150 000
Charges locatives et de copropriété	32 099	30 000	Total Commune	3 441 663	4 130 000
Entretien et réparations	65 174	50 000	Culture	3 181 000	3 800 000
Primes d'assurance	69 735	70 000	Autres	260 663	330 000
Etudes et recherche	0	0	Autres subventions & Partenariats	56 872	110 000
Documentation	6 468	6 500	TVA sur subventions	0	0
Autres services extérieurs	918 414	825 000	Ventes	5 720 856	4 532 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	88 027	90 000	Prestations de services	1 306 928	1 400 000
Publicité, publications, relations publiques	76 041	100 000	Recettes de spectacle	4 372 291	3 100 000
Déplacements, missions, réceptions	559 328	400 000	Recettes de billetterie	1 422	2 000
Frais spéciaux et de télécommunication	83 865	120 000	Location de salles et prestations annexes	0	0
Services bancaires et assimilés	14 133	20 000	Recettes de restauration et hébergement	3 265	5 000
Concours divers (cotisations)	97 020	95 000	Ventes de marchandises	36 950	25 000
Frais de gardiennage et sécurité	0	0			
Impôts, taxes et versements assimilés	75 286	100 000			
Charges de personnel	4 384 012	4 350 000	Production immobilisée	9 000	400 000
Charges de coproduction	135 000	150 000	Autres produits de gestion courante	423 393	310 000
Autres charges de gestion courante	192 630	180 000	Produits financiers	5 972	0
Charges financières	14 134	19 000	Produits exceptionnels	92 566	0
Charges exceptionnelles	46 288	15 000	Repr. sur amortissements et provisions	0	50 000
Dot. aux amortissements et aux provisions	187 397	200 000	Transfert de charges	0	0
Résultat (bénéfice)	170 034	0	Résultat (perte)	0	0
TOTAL	10 871 594	10 952 000	TOTAL	10 871 594	10 952 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - La Paperie
Budget C^E JO BITHUME

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	3 486 663	4 276 500	Subventions	4 539 807	5 440 000
Variation de stocks	53 899	20 000	Total Etat	833 272	910 000
Achats de spectacle ^a	3 090 750	3 500 000	Ministère de la Culture	459 000	500 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	135 776	150 000	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	14 207	15 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		10 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	15 034	10 000	Ministère de la Ville doct DSU		
Fournitures administratives	130 218	71 500	Aides à l'emploi	383 272	400 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	122 931	500 000	Total Région	88 000	90 000
Achats de marchandises	13 338	10 000	Culture	88 000	90 000
Services extérieurs	915 016	506 500	Autres		
Sous-traitance générale	250 686	50 000	Total Département	120 000	200 000
Locations immobilières	300		Culture	50 000	50 000
Locations mobilières	490 554	300 000	Autres	70 000	150 000
Charges locatives et de copropriété	32 099	30 000	Total Commune	3 441 663	4 130 000
Entretien et réparations	65 174	50 000	Culture	3 181 000	3 800 000
Primes d'assurance	69 735	70 000	Autres	260 663	330 000
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	56 872	110 000
Documentation	6 468	6 500	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	918 414	825 000	Ventes	5 122 856	4 132 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	88 027	90 000	Prestations de services	1 306 928	1 400 000
Publicité, publications, relations publiques	76 041	100 000	Recettes de spectacle	3 774 291	2 700 000
Déplacements, missions, réceptions	559 328	400 000	Recettes de billetterie	1 422	2 000
Frais spéciaux et de télécommunication	83 865	120 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	14 133	20 000	Recettes de restauration et hébergement	3 265	5 000
Concours divers (cotisations)	97 020	95 000	Ventes de marchandises	36 958	25 000
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	75 286	108 000	Production immobilisée	9 000	400 000
Charges de personnel	4 077 456	4 050 000	Autres produits de gestion courante	282 590	170 000
Charges de coproduction	135 000	150 000	Produits financiers	5 972	
Autres charges de gestion courante	64 148	50 000	Produits exceptionnels	92 566	
Charges financières	14 134	19 000	Repr. sur amortissements et provisions		50 000
Charges exceptionnelles	46 288	15 000	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	184 397	200 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	136 595				
TOTAL	10 052 791	10 192 000	TOTAL	10 052 791	10 192 000

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - La Paperie
Budget ATH ASSOCIÉS

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	347 320	350 000	Subventions	80 000	220 000
Variation de stocks			Total Etat	80 000	220 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	80 000	220 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSJ		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises			Culture		
Services extérieurs	0	0	Autres		
Sous traitance générale			Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance			Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	0	0	Ventes	598 000	400 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle	598 000	400 000
Déplacements, missions, réceptions			Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication			Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés			Production immobilisée		
Charges de personnel	306 562	300 000	Autres produits de gestion courante	140 803	140 000
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	128 482	110 000	Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	3 000		Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	33 439		TOTAL	818 803	760 000
TOTAL	818 803	760 000			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales



C^{ie} A Chahuter
C^{ie} Les Sangs Cailloux
Rock en Nord

Personnes rencontrées :

Catherine Brocard, administratrice, Ici-Même
David Hazebroucq, artiste, Atelier K la Caravane
Vincent Dujardin, artiste, Métalu Compagnie Haut
Eric Tartainville, artiste, Métalu Compagnie Haut

“Je suis pour une occupation douce des lieux, une logique du lieu et de son environnement doit s'imposer, il doit y avoir un échange avec lui, il nous apporte des logiques, des rêves, des idées, c'est bien de faire avec, sinon ont fait de l'autoroute fonctionnelle à tout bout de champ.”

Le 49 Ter était une ancienne brasserie située rue du Docteur-Yersin à Lille, entre les quartiers de Wazemmes et Moulins. Investie en 1986 par Vincent Dujardin et Emmanuel Guenon, la friche lilloise va durant treize ans être l'un des sites associatifs les plus dynamiques de la ville, réunissant une vingtaine de structures et d'indépendants en autogestion. En louant au propriétaire, l'équipe animatrice du lieu va pouvoir offrir aux utilisateurs du site une “stabilité précaire” qui leur garantira une base d'actions. “Nous avons passé une annonce dans les pages immobilières du quotidien local, indiquant ce que nous cherchions. Un bâtiment vide pouvant accueillir différentes activités. En visitant cette ancienne brasserie, j'ai découvert un

potentiel, je m'y suis installé, j'y ai résidé pour pouvoir accueillir ceux qui avaient besoin d'espaces, de compétences, de lieux où se produire, de rapports aux autres, d'encadrement au sens large. L'ouverture en 86 a été très stimulante, il y avait une dynamique qu'il a fallu peu à peu structurer. La principale difficulté à partir de là a été de travailler le sens commun. Pour consolider ce travail, il aurait fallu des moyens. La mutualisation était d'autant plus nécessaire à organiser que le lieu grossissait, et sans soutien institutionnel le 49 Ter a éclaté¹."

Les objectifs

Les initiateurs du 49 Ter avaient décidé de faire vivre des lieux avant de les aménager, et de prouver, même si la précarité qui régnait était souvent insupportable à vivre, que l'appropriation de lieux désaffectés par des artistes répondait à un réel besoin. Durant dix ans, le succès du 49 Ter a démontré le manque de lieux disponibles pour le développement des associations culturelles lilloises, et l'ensemble des apports du 49 Ter "a pu donner à de nombreuses associations les moyens de se développer et ainsi d'être reconnues par les collectivités publiques pour la qualité du travail qu'elles menaient²." "Petit à petit, le 49 Ter est devenu une adresse, un drôle d'espace mi-friche, mi-royaume, bien intégré dans le voisinage. Pas vraiment une salle, plutôt des murs et des planchers qui invitent à la création, dans une certaine intimité³." "L'activité des gens qui résidaient là était réelle, ce n'était pas un repaire de dilettantes mais bien un lieu de travail⁴" et quand le

49 Ter a implosé, ou a été implosé, les résidents ont essayé leurs expériences sur de nouveaux territoires, créant ainsi des espaces comme l'Atelier K, ou Métalu.

Le 49 Ter était un espace qui regroupait des projets artistiques dans tous les domaines disciplinaires. En 1990, les artistes en présence inaugurent le lieu avec "Les Pas Perdus", un spectacle itinéraire avec une mise en scène globale du bâtiment intégrant la participation des acteurs résidents et des habitants du quartier. A la fin de 1995, l'"extension", la nouvelle aile composée de trois plateaux de 500 m² et de caves a permis d'accueillir plus de monde. Le développement d'activités permanentes et événementielles a en fait déclenché le début des difficultés notamment en matière de sécurité, mais a donné au lieu un tout autre statut dans la ville. De l'Atelier Quazar (Vincent Dujardin) au Sangs Cailloux (Pascal Marquilly), le 49 Ter a pu simultanément assurer un toit à de nombreuses expériences associatives et être le creuset de créations artistiques exigeantes, qui aujourd'hui encore comptent dans le paysage culturel lillois. La multiplicité des disciplines présentes dans le lieu et leur propre ouverture ont également contribué à la singularité de cette friche artistique mêlant art de la rue, théâtre de laboratoire, rock et techno, photographie et peinture.

Le 49 Ter était à la fois un lieu de répétition, de production, de création, un lieu de rencontres et de convivialité, et un lieu de diffusion événementielle alternant les propositions intimistes et les grandes messes électroniques. Il ne

s'agissait pas d'être une régie à la traîne des demandes des résidents, mais d'offrir un véritable service aux jeunes créateurs. Il faut que les utilisateurs forment l'activité des lieux comme les nôtres, la définissent. Ce sont eux qui développent, défrichent. Parallèlement, il est indispensable de trouver des dispositifs qui garantissent l'ouverture pour que les utilisateurs ne se replient pas sur eux-mêmes. Il faut faciliter les courants d'artistes et de publics "en offrant des résidences longues qui ont des respirations de création et des résidences courtes qui vont créer d'autres rencontres et qui reposent sur un autre souffle⁵."

L'organisation

Dans ces projets, la coordination est la clef de voûte de l'expérience. Dans ce lieu où les initiateurs sont bien identifiés, mais où il n'y a pas de direction affichée, le plus difficile est de trouver dans la durée une coordination de qualité. "C'est souvent le plus difficile à trouver car il faut beaucoup d'abnégation pour l'assumer. Le désir d'un travail ensemble est le moteur de la vie collective mais les convergences et les divergences, privé-public, individuel-collectif mettent le système sous tension permanente. On a toujours beaucoup investi personnellement pour chercher des solutions partagées. Il y a une véritable réflexion à mener sur les processus de décision dans ces espaces et sur les relations possibles aux institutions⁶."

La relation institutionnelle

"La question qui se pose reste celle des soutiens possibles à une action

1- Vincent Dujardin - Entretien - novembre 2000.
2- David Hazbroucq - Entretien - novembre 2000.
3- Le 49Ter s'éclate - Nord Eclair - 11 Mai 1996.
4- Catherine Brocard - Entretien - novembre 2000.
5- Vincent Dujardin - Entretien - novembre 2000.
6- Vincent Dujardin - Entretien - novembre 2000.
7- Vincent Dujardin - Entretien - novembre 2000.
8- Vincent Dujardin - Entretien - novembre 2000.

Le lieu

Réoccupant une ancienne brasserie "Lion des Flandres", le 49 Ter a ouvert en 1989 sur une surface de 850 m² et s'est développé pour atteindre 2 000 m². Le lieu qui a été fermé en 1999 était un véritable labyrinthe organisé en cinq niveaux et découpé en 25 espaces. Des caves au troisième étage, se déploient salles de répétition de musiques, de danse et de théâtre, des ateliers de plasticiens et de cinéastes, des lieux de diffusion pour le spectacle vivant (théâtre de poche et Agone pour la danse) et les arts plastiques (les 4 Colonnes) ainsi qu'un bar associatif (le Bunker).

collective. La pratique institutionnelle des élus et des techniciens est de décider la création de lieux puis d'y accueillir des artistes. Je crois qu'il faut sortir de ce modèle et accompagner les initiatives qui sont parties du terrain. Au 49 Ter, les collectivités ont financé les structures mais pas le dispositif commun qu'elles jugeaient pas assez cohérent. En fait on leur faisait peur parce qu'on leur échappait⁷." Sans soutien institutionnel structurel, le 49 Ter, représente malgré tout l'un des records de longévité de lieu indépendant. L'absence de soutiens était compensée par la mutualisation des moyens de chaque projet. "Nous étions proches des directions culturelles et nous avons peut-être limité nos revendications du fait de cette proximité. Des techniciens nous ont soutenus, mais il était difficile pour eux de trouver des interlocuteurs dans notre structure. Il y a donc eu une aide plus forte sur les projets qui étaient identifiés. La seule fois où nous avons pu structurer un rapport à une politique publique, ce n'était pas dans le domaine culturel mais dans le domaine de l'emploi. Cette collaboration était en fait un acte plus ou moins conscient d'instrumentalisation⁸." C'est donc par cette capacité à déjouer l'institution que le 49 Ter a pu maintenir son travail et réaliser notamment cette structuration remarquable du tissu associatif. Sans les problèmes de sécurité, qui ont entraîné la fermeture du lieu, le soutien public obtenu avec le programme de recrutement d'emplois jeunes, mis en place avec la mission locale, l'Etat et le conseil régional, le noyau de coordination aurait sans doute pu trouver les ressorts d'un redéploiement. C'est suite à un audit sur la viabilité technique du lieu

Les ateliers du **49 Ter** regroupent plusieurs associations et indépendants. ERG, pour les installations plastiques et sonores ; la Fabrique de songes, atelier de conception et de réalisation de machines et d'objets ; Midiane, laboratoire de mixage sonore ; Le Graaloscope, performances visuelles à base d'images tournantes, de super-8 et de diapositives ; Law Tech, structure de formation aux techniques du son et du multimédia ; Métis, danses et percussions africaines ; Pepete l'Or, photographe ; les 4 Colonnes, expositions singulières ; Quazar, théâtre de rue et art forain ; les Reprises de Têtes, duo chansonniers ; Rock en Nord, répétitions musicales, label, bar associatif ; Les Sangs Cailloux, théâtre de rue et d'ailleurs ; le théâtre du Songe, compagnie de théâtre animant également le théâtre de poche. Par son activité, le 49 Ter accueillait également des projets sur des durées limitées comme Uppercut, né d'un texte de Joël Jouanneau, qui regroupait pour plusieurs étapes de création différentes structures du 49 Ter (Quazar, Sangs Cailloux, Songe...)

(résistance au feu) que celui-ci a éclaté, la perspective d'une prise en compte réelle par les collectivités locales s'obscurcissant.

Le rapport au quartier

"Le rapport au quartier était ambigu. C'était un lieu ouvert/fermé, par sa nature architecturale mais aussi par le clivage social entre les utilisateurs du lieu et les jeunes qui habitaient le quartier. Les soirées techno qui réunissaient 1000 à 1500 jeunes, n'étaient pas vraiment la pratique festive des jeunes de Wazemmes. En même temps, le 49 Ter s'était impliqué dans la fête du quartier et il y avait un réel potentiel dans cette rencontre. Quand le 49 Ter a fermé, cette énergie s'est épuisée et cette fête a périéclité. Nous étions très bien intégrés dans le quartier, car nous avons réalisé les premiers travaux avec une poignée de sept gamins adolescents. Ils nous ont accompagnés dans nos récups diverses. Nous avons visité un grand nombre de friches encore debout à ce moment-là. Ils ont grandi avec nous, ils étaient chez eux au 49 Ter. Cette friche était leur terrain de jeux avant que nous arrivions. On a continué à jouer avec eux⁹..."

A venir

Durant plusieurs années, la relation avec les institutions a permis aux membres du 49 Ter d'espérer une prise en compte de l'ensemble du projet des ateliers, et plusieurs tentatives ont été menées pour trouver des conditions de poursuite. Une implantation sur d'autres friches a été envisagée, tout comme la transformation physique des ateliers eux-mêmes afin que les normes de sécurité soient respectées. L'ensemble de ces négociations a échoué et le site a dû fermer en 1999, après toute une série de départs et un dépôt de bilan de l'association. Aujourd'hui, le travail du Métalu et de l'Atelier K, et les parcours individuels de bien des occupants du 49 Ter montrent à la fois la qualité de l'expérience menée durant dix ans à Lille et la nécessité toujours première de trouver au cœur de l'agglomération des espaces d'initiatives artistiques et sociales. Deux ans après la fermeture du 49 Ter, un réseau d'espaces et de projets se dessinent avec à Lille la Malterie (friche voisine du 49 Ter qui continue quant à elle son expérience), avec à Roubaix le regroupement Chez Rita et les projets plus institutionnels de la Condition publique et de la MAJT.

L'Atelier K

L'Atelier K est un projet porté par l'association la Caravane qui soutient également le développement de la compagnie les Sangs Cailloux, dirigée par Pascal Marquilly, qui rejoignit le 49 Ter sept ans après son ouverture. C'est après la fermeture du 49 Ter que le lieu a été ouvert pour accueillir certaines activités qui n'avaient plus d'hébergement dans la ville. L'Atelier K occupe 700 m² et propose " des lieux à loyers modérés " pour des projets artistiques. Les subventions publiques allouées à l'association, l'implication de chacun et l'organisation d'événements assurent un autofinancement, qui permet de diminuer le coût de participation des résidents. Quatre personnes en emplois aidés sont salariées par l'association. Plusieurs associations et indépendants sont implantés dans le bâtiment. La Caravane, qui gère l'atelier et produit et diffuse les spectacles des Sangs Cailloux, du théâtre du Songe, du théâtre de l'Anonyme. Le fil du rasoir, qui accompagne la promotion de groupes et d'événements musicaux. Pepete l'Or, photographe plasticienne, Jérôme Coppin, photographe, Par-dessus le marché, imprimerie, et Daily Life, atelier photographique.

9- Catherine Brocard – Entretien - novembre 2000.

10- La compagnie A Chahuter a été aidée par la Ville au moment de la fermeture du 49 Ter. Un financement complémentaire de 40 000 F lui a été attribué.

Du 49 Ter à Métalu

Après s'être considérablement investi dans le 49 Ter, Vincent Dujardin accompagné par Jérôme Jeanmart, Fabien Colonna, Bertrand Boulanger, Alex Herman, Christophe Carpreau, Eric Tartinville, Delphine Sekulak (et bientôt rejoint par d'autres) ont ouvert un nouveau site en juillet 1999, à la porte de Lille, sur la commune de Loos, dans une friche que deux architectes Anne Fauvarques et Jean Dupont avaient acquis quelques mois plus tôt. Cette "petite" friche de 3000 m², louée 10 500 F par mois, est constituée de grands hangars, d'une vaste cour et d'un immeuble ayant abrité des bureaux et des logements. "On n'a pas les moyens de déformer les lieux. Le lieu conditionne les activités que l'on développe. Le labyrinthe du 49 Ter structurerait d'une certaine façon notre projet. A Métalu, on tire parti des parcours, de l'extérieur qui implique un autre rapport au travail et à l'accueil du public. Tout espace forme. Ici, je suis pour une occupation douce des lieux, une logique du lieu et de son environnement doit s'imposer, il doit y avoir un échange avec lui, il nous apporte des logiques, des rêves, des idées, c'est bien de faire avec, sinon on fait de l'autoroute fonctionnelle à tout bout de champ."

Métalu accueille à plein régime une vingtaine de personnes impliquées dans différentes structures. La compagnie de rue A Chahuter menée par Vincent Dujardin, Hors Série, un atelier de construction, Rikita, association vidéo, et Ricochet, studio de musique assistée par ordinateur sont les principaux occupants du site avec d'autres artistes indépendants. Les propriétaires, partie prenante du projet, souhaitent avec les utilisateurs du site pérenniser la friche autour d'un projet culturel ancré dans le quartier. " On a envie que les gens sortent de chez eux pour venir voir ce que l'on fait. Nous sommes au milieu de 20 000 habitants, nous voulons mener des projets avec eux et les artistes résidents, inviter cette population aux événements que nous organiserons et qui auront chaque fois un caractère exceptionnel. Dans une friche, on ne rentre pas comme dans un lieu culturel institutionnel, les jeunes du voisinage qui rentrent voient bien qu'ils peuvent oser, toucher. Ce qui compte c'est la découverte par fréquentation : Ah, tiens, c'est possible."

Pour Vincent Dujardin, il est indispensable que les collectivités publiques¹⁰ acceptent de prendre en compte la structure commune qui gère Métalu. "L'objectif serait de pouvoir recruter trois personnes pour la coordination du projet, qui vont dans un premier temps gérer la transformation du site et les travaux, mais qui devront également animer le projet commun, et organiser, souvent en coproduction les propositions événementielles." De plus Métalu pourrait structurer un réseau autour de ses activités en instaurant par exemple avec la MAJT un lien régulier fondé sur la complémentarité d'activités.

La situation Ville : Lille Région : Nord
 Nom du quartier : Wazemmes Nbre d'habitants : -
 Nbre d'habitants : 40 015 Situation : Péricentre

Repères chronologiques

1986 création de l'association : Atelier du 49 Ter
 1990 ouverture : « les Pas Perdus »
 1993 Arrivée de Rock en Nord et autres compagnies
 1995 Ouverture de l'extension
 1999 Dépôt de Bilan

L'identité Nom du site : 49 Ter
 Nom de l'opérateur : Atelier du 49Ter
 Date de création : avril 1986 Date d'ouverture : avril 1986
 Président : différent suivant les années
 Directeur : néant
 Adresse : 49 ter, rue du Docteur-Yersin 59000 Lille
 Opérateur associé : Rock en Nord

Lieu Propriétaire du bâtiment : M. Delahaye
 Type d'occupation : location Durée : 3/6/9 ans
 Précédente affectation : brasserie
 Surfaces construites : - Surfaces de terrain : -
 Surfaces des bâtiments exploités : 2 000 m²

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
Le Bunker	salle de concert	400 m ²	300

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
ateliers du 49 Ter	diverses et croisées	1 600 m ²	-

Espaces administratifs

Bureaux de l'équipe de coordination, salle de réunion (50 m²)

Présence d'un bar : oui Heures d'ouverture : bar : selon événements
 Présence d'un restaurant : non Nbre de couverts / jour : -
 Présence de logements pour les résidences : ateliers
 Présence de logements de fonction : non

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	***	***	***	Cirque	**	**
Arts plastiques	****	****	***	Ciné - Audio	*	*
Écritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	**	**
Presse	-	-	-	Arts de la Rue	****	****
Musiques	***	***	-	Modes	*	*
Multimédia	-	-	-	Solidarité, citoyenneté	-	-

Résidences artistiques

Courtes (moins de 3 mois)	oui	Nbre par an : 5
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans)	oui	Nbre par an : 10
Longues (plus de trois ans)	oui	Nbre par an : 7

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	-	-	-
Ateliers de formation spécialisés	-	-	-
Mise à disposition de locaux	-	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	40	15	15	150
Créations et expositions originales	40	15	250	600
Ouverture des processus de création aux publics	-	-	-	-
Conférences, rencontres	3	3	60	300

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

centres du réseau TEH / AutrespART / La Caserne

Alliance pour Un Monde Responsable et Solidaire /

Affiliation à des Réseaux

fédération Hyéro

Principaux partenaires financiers

-

Partenaires pour l'investissement

-

Éléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	-
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	-
Budget de l'opérateur principal :	-
Chiffre d'affaires consolidé du site :	-

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Essaiage	Multi et interdisciplinarité	Mutualisation	Pérennisation
Structuration du tissu associatif.	Expérimentation	Réseau	Implication des collectivités publiques
Rencontre	Aide aux créateurs		
Occupation douce	Accompagnement		

Note budgétaire

Le 49 Ter n'existant plus, aucun budget n'a pu être retrouvé. Le lieu était loué. Les charges des loyers et des frais de gestion (fluides, assurances...) étaient répartis entre les différents utilisateurs (90 KF/an). Ce système a perduré jusqu'à l'extension, qui a nécessité un investissement en travaux de 30 KF et une augmentation du loyer. Le budget a atteint 160 KF. La longévité de l'aventure a été permise par une très grande autonomie. A la fin du projet, des partenariats notamment autour du dispositif emplois jeunes avaient été trouvés. Ils se sont brutalement arrêtés avec la fermeture du lieu.

Références documentaires

Documents de communication

Revue de presse du 49 Ter

Les ateliers du 49 Ter

Atelier K

La Malterie



Personnes rencontrées :

Marie Van Hamme, cofondateur

Patrice Loubon, cofondateur

Monique Manoha, administratrice

Jean Roatta, secrétaire général adjoint ville de Nîmes

“On se bagarre pour que soit maintenu le lieu et que notre travail soit reconnu.

On affirme des choix, mais notre position de base par exemple sur les arts plastiques c’est de ne pas avoir une seule ligne. C’est paradoxal mais cela peut donner des choses pas mal.”

En avril 1995, un collectif d'associations baptisé Rakan (Regroupement d'associations culturelles et d'artistes nîmois), composé de quatre associations (Dard'art, Artsonique, Grossomodo, Trans'Art) et d'artistes indépendants,

investit durant trois jours les locaux désaffectés de la Banque de France. Invité au départ pour une exposition par l'Office nîmois de la jeunesse, proche du maire de l'époque, Jean Bousquet, le collectif transforme l'invitation en manifestation. Sous la banderole "Artistes cherchent local", il occupe festivement (expositions, concerts, théâtres de rue) la terrasse et la cour intérieure. Ils seront priés de quitter les

lieux avec le "soutien" de représentants des forces de l'ordre.

Un an plus tard, en avril 1996, peu après les élections et le changement de municipalité¹, le collectif obtient, par une convention d'un an renouvelable trois fois, la jouissance à titre gratuit d'un bâtiment dans un quartier proche du centre-ville. Deux des associations (Grossomodo, Trans'Art) abandonnent le projet. C'est une équipe réduite qui doit entreprendre la réhabilitation du lieu. Les diverses pièces du bâtiment, victimes des assauts d'une entreprise de prédémolition, ont des allures cataclysmiques. Ceux qui eurent à charge de panser; à grand renfort de plâtres et de briques, les traumatismes subis se souviennent : "C'était digne d'un bombardement! Des tonnes de gravats jonchaient le sol. Il y avait des tas de débris, des matelas éventrés, des sacs-poubelles et autres vestiges des squats successifs provoqués par l'abandon du bâtiment..." La réhabilitation fut effectuée avec les moyens du bord (beaucoup de récupération dans d'autres friches abandonnées), des dons (peintures par des entreprises) et l'apport de briques et d'une armoire électrique par la municipalité. Il faudra plus de six mois de travaux, réalisés par les membres du collectif, avant que le lieu ouvre ses portes.

Le contexte d'émergence

Le projet déposé auprès de la municipalité pour l'obtention du lieu mentionnait l'installation d'ateliers

d'artistes, de studio de répétition, l'accueil de compagnie en résidence, et la diffusion de concerts, exposition et spectacle vivant.

Aucune salle de concert n'existe à Nîmes (ni dans le Gard). Les seules programmations sont effectuées par le théâtre municipal ou des tourneurs dans les arènes. L'association Quand la ville dort, active dans le domaine des musiques actuelles, est engagée depuis sept ans dans le projet

d'une Smac dont la construction du bâtiment devrait commencer cette année². Malgré un potentiel artistique non négligeable, 150 groupes tous styles confondus répertoriés dans le Gard, peu de structures leur sont destinées. Seuls quelques bars accueillent des petites formations. "Le terrain est rude. A part des arrangements avec le Théâtre municipal et l'Odéon, il n'y a pas de salle de concert, aucune politique concernant les lieux de répétition³." La situation est analogue pour les arts plastiques, pas de structure de création, une dizaine de lieux de diffusion dans le Gard pour quelque 300 artistes recensés⁴.

Le projet du Rakan se présente donc comme une réponse à ce manque en termes d'espace de travail et de diffusion, en termes de choix de démarche artistique et de relation de proximité au public.

Le lieu

Habitation bourgeoise qui jouxtait le théâtre de la Renaissance, (qui abrita ensuite un grand magasin Les Dames de France, aujourd'hui devenu une université) le bâtiment fut acquis par la municipalité en 1987. Il fut mis à la disposition, lors de la guerre du Golfe, de hauts fonctionnaires de l'armée, puis fut intégré au projet d'une Zac. Il fut l'objet de plusieurs hypothétiques affectations : une maison des antiquaires, une salle du patrimoine, un multiplex, Virgin... avant d'abriter les activités culturelles du Rakan. Entre-temps, la venue d'une entreprise de prédémolition avaient rendu le lieu inutilisable : chambranles de porte arrachés, cheminées et pans de mur démolis. Par manque d'espace, le Rakan occupait, hors convention, une partie du rez-de-chaussée des Dames de France, le porche et le parking intérieur où une compagnie de théâtre de rue avait installé ses caravanes. Avec l'installation de l'Université, le Rakan s'est aujourd'hui replié sur les deux étages de l'habitation qui lui avait été concédée par la convention (convention non renouvelée depuis avril 1999), soit 400 m². Le premier étage abrite les bureaux, la salle d'exposition et le bar, la terrasse et quatre ateliers d'artistes. Le second étage comporte une quinzaine d'ateliers de plasticiens excepté le bureau d'une association Mora Vocis, et un studio d'enregistrement Adma.

Le projet

Hormis ces grandes lignes, le projet se construit sur le terrain. Durant les trois premières années se sont ainsi mis en place, en plus des concerts et des expositions, des propositions en direction des publics qui associaient les artistes présents dans le lieu et hors du lieu : des repas de quartier, des ateliers portes-ouvertes, des soirées vidéo d'art,

des conférences-débats, des lectures, des soirées cabaret, des vernissages-musicaux auxquels participent les groupes qui répètent dans les caves (transformées en salle de

répétition), ou la compagnie de théâtre de rue installée sur le terrain-vague (ancien parking). Des contacts sont développés avec des friches artistiques. Un colloque est organisé sur ce thème en avril 1998. Il rassemble des universitaires, des responsables de friches (Belle-de-Mai, 49 Ter, le Noumatrouf), des acteurs culturels locaux et des acteurs institutionnels. L'un des objectifs est d'informer les élus locaux de l'existence, en France, de ces nouvelles émergences et de modifier l'image marginale que revêt le Rakan à leur yeux. Un site internet sur les friches est coproduit avec la Belle-de-Mai⁵. Des partenariats sont développés avec des associations de quartier (Route d'Arles, Mas de Mingue, ATD Quart Monde...) par l'atelier photographique NegPos

1- Gauche plurielle.

2- Le permanent de l'association, figure emblématique nîmoise, a fait une grève de la faim, en mars dernier, pour ne pas être exclu de la gestion de la Smac, projet qu'il a initié.

3- Dany Aribi, chargé par le service Jeunesse de la mairie de faire un état des lieux de la musique.

4- Estimation Arfacs Nîmes, association d'aide à la réalisation de projets artistiques et culturels dans le département du Gard.

5- www.arts-friches.org

6- Les emplois conventionnés nécessitent une participation financière de l'employeur à laquelle contribuent les Paf payés par les utilisateurs du lieu.

sous forme d'ateliers d'initiation à la photographie inscrits dans une dimension citoyenne de rapport à l'espace urbain. Autant d'initiatives qui pour s'instaurer nécessitent du temps, de l'énergie, de l'argent.

Les entrées des concerts, et spectacles, (le prix est tiré à "la roue de la fortune", entre 10 et 30 F), la participation aux frais des ateliers permettent de payer l'électricité et l'eau (il n'y a pas de chauffage). Une quinzaine d'ateliers accueillent des artistes (essentiellement des plasticiens) pour une participation au frais de 400 F. Les seules subventions obtenues atteignent, toutes institutions confondues, 40 000 F. La DRAC se réfugie derrière le bail précaire pour refuser son soutien et reporter la responsabilité sur la municipalité...

A cela s'ajoutent les tiraillements avec les élus. Le lieu n'est pas autorisé à recevoir du public, pour cause de normes de sécurité, ce qui provoque des descentes de police, des impôts... qui resteront au niveau de menaces sans conséquences. En réponse aux arguments de la mairie, le Rakan fait appel, en 1998, à un ami architecte qui établit un projet de réhabilitation aux normes de sécurité, approuvé par une entreprise habilitée. Une entreprise d'insertion est prête à effectuer les travaux à moindre coût. Le projet déposé à la mairie restera sans réponse, malgré une descente d'une trentaine des membres du Rakan au bureau de la Direction de la culture. Pèse aussi telle une épée de Damoclès la menace de reconversion du lieu, avec promesse verbale de la mairie de reloger le Rakan tout en affirmant qu'il n'y a aucun lieu disponible. Durant ces trois ans, avril 1996 à avril 1999, la mairie sera sur le terrain de l'ambiguïté, dénonçant l'accueil du public, menaçant de fermer le lieu, interdisant dans le journal municipal la parution d'informations sur les spectacles (puisque le lieu ne peut pas accueillir de public)... tandis que parallèlement, des élus, le maire en personne "honorant" de leur présence

plusieurs vernissages.

En avril 1999 la convention ne sera pas renouvelée. Dès lors la mairie semble s'accommoder de l'existence de cette verrue culturo-urbaine, comme si elle se sentait déchargée de toute responsabilité. "A partir de là, la mairie ne s'est plus opposée à nous. Elle a laissé faire. Mais elle ne faisait rien non plus pour nous aider. Elle se désintéressait complètement de nous, Et ça, c'est la pire des attitudes puisque nous n'étions plus dans la lutte, et nous n'étions pas dans la reconnaissance", estime Patrice Loubon, l'un des fondateurs du Rakan, permanent de l'atelier photographique NegPos.

Les structures résidentes

En plus des plasticiens (15), les structures résidentes étaient composées d'un groupe de rap "Clair et Net" qui avait installé un studio de création musicale, un groupe de chants médiévaux, Mora Vocis, NegPos, association de photographe, Art sonique et Dard'Art (associations fondatrices), Hobo, association éditrice d'un fanzine culturelle. Calypso (danse hip-hop) et Sud Tango utilisaient la salle d'expositions pour des cours de danse hebdomadaires, et une dizaine de groupes de musique utilisaient les studios de répétition. Le Rakan faisait partie de la fédération Smac qui rassemblent plusieurs associations sur le projet initié par Quand la ville dort.

Reste aujourd'hui Mora Vocis et une nouvelle association, fondée par un des salariés Adma (studio d'enregistrement) et les 15 ateliers de plasticiens.

L'organisation

L'organisation privilégie une gestion collective dans laquelle tous les résidents du lieu sont impliqués. Le bureau est une collégiale de sept membres qui se réunit chaque semaine, chaque membre endossant une

responsabilité spécifique : responsable de la commission arts-plastiques, responsable de la collecte des Paf (participation au frais) des ateliers, responsable musique... Elle permet de définir la logique du lieu, le sens du projet, de cibler les objectifs, de tirer des bilans, d'initier de nouvelles actions. Une autre réunion hebdomadaire rassemble tous les résidents du lieu et rend compte de la réunion collégiale. Les décisions sont votées lors de cette réunion.

Deux emplois-jeunes, un CEC et deux CES⁶ ont été employés depuis 1997, (chargé de la communication, comptable, responsable musique, responsable de la salle de concert, responsable de l'accueil et de la salle d'exposition) et récemment un CES chargé de la biennale de bijoux.

En octobre 1999, le Rakan rencontre des difficultés financières (100 000 F de trésorerie négative...). S'ajoute à ces difficultés l'instabilité quant à la permanence du lieu (tous les mois, on annonce le rachat prochain du bâtiment), la suppression de certains espaces à la suite de l'aménagement à proximité de l'université (le terrain vague où était installée la Compagnie de théâtre de rue, un atelier de costume et décor disparaissent). Autant de facteurs qui contribuent à l'épuisement de la dynamique collective.

Lors du renouvellement de bureau, le vote met en évidence la nécessité de s'attacher au redressement financier et à un retour à une gestion plus démocratique. Au bout de quelques mois, la situation financière s'est améliorée, en restreignant les activités et en mobilisant différemment les bénévoles pour redresser la structure : une exposition mensuelle, avec vernissage de 18 heures à 20 heures, trois concerts par mois. Pour certains occupants de la première date, le Rakan est devenu une association qui gère des

espaces "loués" aux artistes et aux autres associations. Ils revendiquent donc que soit de nouveau pris en compte un projet qui se définisse clairement, en termes politique, culturel, artistique, fidèle à l'optique du départ. Ces deux visions s'affrontent lors d'une réunion des membres résidents du lieu qui conduira au départ de certains membres. Les deux parties en présence avaient des visions divergentes sur le projet. Les uns revendiquent leur appartenance aux réflexions et aux démarches des friches artistiques, filiation non retenue par nouveaux venus. Ils reprochent la façon dont le recadrage administratif déteint sur le projet culturel et artistique lui-même et sur les relations entre les individus à l'intérieur du collectif, sur le manque de volonté fédératrice à l'intérieur et à l'extérieur du lieu. Ils regrettent l'absence de démarche envers la création et le public : création cloisonnée (les plasticiens dans leur atelier, les musiciens dans leur studio de répétition) sans rencontre, sans projet ni réflexion collective et le rapport au public se résumant aux habituelles consommations de spectacle. "Le Rakan a voulu se mouler dans un modèle traditionnel, il s'est figé, il s'est détruit. Il ne s'est pas aperçu que, de toute façon, par son histoire, par ses choix artistiques, politiques il ne correspondait à aucun modèle. Et c'est ce qui faisait sa force. Le Rakan s'est fermé alors que le projet n'était pas arrivé à maturité, il s'est privé ainsi de l'aspect expérimental, work in progress, qui en faisait l'intérêt, et ce à un moment où il n'est pas défendable quant à ces choix artistiques. "Pour les autres l'efficacité, la rigueur sont une nécessité pour évoluer vers une professionnalisation. Les artistes doivent trouver dans le Rakan le tremplin qui leur permettra d'acquérir une autonomie, des contacts, des

relations afin d'obtenir une reconnaissance artistique. Il faut donc qu'ils soient libérés des contingences liées à la gestion et à l'organisation du lieu. Reconnaissance liée à la reconnaissance du lieu lui-même : "On est sorti de la revendication d'une marginalité. Ce fut difficile avec les fondateurs qui étaient plus dans un affect avec le lieu. La coquille n'est pas vide, au contraire, il y a une véritable plate-forme de débat. On se bagarre pour que soit maintenu le lieu et que notre travail soit reconnu, on n'est pas un fourre-tout, une réponse systématique, mais une proposition. On affirme des choix, mais notre position de base par exemple sur les arts plastiques, c'est de ne pas avoir une seule ligne. C'est paradoxal mais cela peut donner des choses pas mal."

"On est sorti de la revendication d'une marginalité (...). On se bagarre pour que soit maintenu le lieu et que notre travail soit reconnu (...)."

Monique Manoha
responsable administrative

Cet objectif aurait incité le Rakan à entrer dans des "cadres" qui le rendraient plus "lisible" par les institutions et qui, en retour, auraient permis d'obtenir une reconnaissance et donc des financements. La ville a pris en charge certains des travaux (carreaux, tuiles, w.c refaits), ce qui peut sembler anecdotique mais est vital pour les actuels occupants, même si la précarité du lieu reste forte en raison de l'absence de convention et de la volonté de ne pas maintenir l'activité dans ce lieu. Les caves, utilisées comme studio de répétition, ont été fermées par les services techniques de la ville en raison de travaux actuels menés dans l'université, qui nécessitent un étayage afin de laisser circuler les engins de chantiers. Le porche, où se déroulaient les concerts, a été récupéré pour agrandir l'université. La réhabilitation du bâtiment à des fins de logements a été votée au conseil municipal, mais aucune autre implantation n'a été proposée. Un

nouveau changement de municipalité est survenu sans que la précédente n'ait pris des engagements qui garantissent la pérennisation ou le relogement. L'association mène un travail pour s'implanter sur de nouveaux locaux à la Sernam qui correspondent mieux à la production artistique, même si le lieu est moins central. "Ce quartier, à la pointe du quartier Richelieu est une zone de développement urbain dans lequel la localisation d'un endroit qui bouge peut être une priorité politique." La SNCF qui est toujours propriétaire doit restructurer le site en y réimplantant une activité industrielle. Le projet artistique se développerait d'abord, par rapport à la qualité des locaux, par l'ouverture d'espaces d'ateliers et aussi d'une salle de concert, en imposant l'idée d'une complémentarité entre une salle de 200 places et la Smac en construction de 800 places. Le Rakan développe aujourd'hui deux activités principales, la musique et les arts plastiques. Dans le domaine musical, il réoriente son action par le projet de création d'un label et de management de jeunes groupes. Dans le domaine des arts plastiques, une nouvelle personne va être recrutée (emploi conventionné) pour s'occuper de la salle d'exposition et développer la professionnalisation. Un des objectifs à terme étant aussi de garantir le mouvement afin de ne pas laisser toujours les mêmes artistes dans le site. Les investissements en termes de projets se portent sur l'organisation d'une biennale de bijoux, la première en 1999 ayant permis d'obtenir des partenariats (Shisheido) et l'implication des musées de la ville. L'opération "ateliers portes ouvertes", se poursuit, une fois par an. Elle permet de mobiliser les acteurs du lieu et d'accueillir, en un week-end 300 personnes, "dont, lors de la dernière opération, le nouvel adjoint au maire."

7- L'attribution d'un local au Rakan est une des premières actions réalisées par Alain Massot, aujourd'hui décédé, au tout début de son mandat.

Alain Massot⁷, adjoint à la Culture, analysait le développement de ce Collectif d'artistes et d'associations, comme une réponse au "besoin des jeunes d'inventer de nouvelles formes pour s'exprimer. Les structures traditionnelles ne correspondent pas à leur attente et de nouveaux lieux sont nécessaires pour accueillir ses nouvelles formes d'expression. Les friches, marquées par une ancienne activité, par un passé humain, permettent aussi de se démarquer des lieux officiels de la culture". A ce rôle culturel s'ajoute l'aspect social qui est le plus souvent évoqué et retenu par les élus. "Il y a au Rakan, le soir, des gens que nous aurions du mal à canaliser. Le lieu répond à leur désir sociétal. Il joue donc un rôle social fondamental sur la ville de Nîmes."

Mais que la dimension sociale du Rakan ait été reconnue au détriment de sa dimension culturelle n'a, de toute façon, amené aucune mobilisation des élus, des institutions, aucun accompagnement du projet. La personne élue en charge de l'administration a démissionné. Elle quittera le lieu après la biennale de bijoux dont elle est initiatrice et qu'elle organise. L'un des fondateurs, membre de l'association Dard'Art, monte un projet de Fabrique des arts de la rue, dans une ancienne usine Haribo, à quelques kilomètres au nord de Nîmes. Un des autres fondateurs, qui a quitté la structure avec son association NegPos, cherche un local et travaille au projet de création d'une Maison inter-régionale de la photographie.

Une biennale de bijoux

La biennale de bijoux à Nîmes est née en 1999 de "la frustration d'artistes" travaillant dans un domaine peu reconnu par les institutions culturelles. Souhaitant se démarquer de l'approche artisanale de la fabrication des bijoux, Monique Manoha (responsable administrative du Rakan) a impulsé un rendez-vous qui se tiendra en 2001 pour la deuxième fois. "Dans mon travail, le bijou ouvre sur un questionnement plus large que celui du joli-objet, de la parure superficielle, des matériaux précieux. Ce qui m'intéresse avec cette biennale, c'est de m'interroger sur un véritable domaine de création dans le domaine des arts appliqués en développant le regard du public sur cette celle-ci." Pour asseoir cette manifestation, Monique Manoha mobilise au-delà du Rakan le réseau institutionnel de la Ville en collaborant par exemple avec la bibliothèque du Carré d'Art pour constituer un fond documentaire sur le bijou. La biennale se déclinera cette année autour d'une exposition réunissant dans cinq lieux 27 créateurs qui proposeront aux visiteurs de découvrir leur univers. Simultanément il sera proposé, une autre exposition sur des bijoux ethniques, un cycle cinématographique sur "bijoux et cinéma" et des lectures de contes. Après cette nouvelle étape, la biennale de bijou devrait se tenir en alternance avec un autre pays européen, certainement le Portugal, et Monique Manoha espère que ce travail sur le bijou pourra trouver une régularité d'exposition dans différents lieux à Nîmes.

La situation

Ville : Nîmes
 Nom du quartier : Carmes
 Nbre d'habitants : -
 Situation : Péricentre

Région : Languedoc-Roussillon
 Nbre d'habitants : -

Repères chronologiques

L'identité

Nom du site : Rakan
 Nom de l'opérateur : Rakan
 Date de création : 1996 Date d'ouverture : avril 1996
 Président : gestion collégiale (7)
 Directeur : Mercedes Fuentes
 Adresse : 9, pl. Gabriel-Péri
 Tél : 04 66 36 01 61 - Fax : 04 66 36 01 61
 rakan.rakan@libertysurf.fr

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Adma
 (association pour le développement des musiques actuelles)
 Mora Vocis
 (promotion et développement de la musique médiévale)

Structures associées - 3^e cercle

Pollux
 (association de plasticiens)

Lieu

Propriétaire du bâtiment : la Ville
 Type d'occupation : mise à disposition Durée : indéterminée
 Précédente affectation : logements de militaire
 Surfaces construites : 1 000 m² Surfaces de terrain : -
 Surfaces des bâtiments exploités : 1 000 m²

Description des espaces de travail

Espaces de diffusion

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
salle d'exposition	arts plastiques	100 m ²	-

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
15 ateliers	arts plastiques	20 à 50 m ²	-
5 studios de répétition	musique	15 à 30 m ²	-

Espaces administratifs :

3 bureaux

Présence d'un bar : oui Heures d'ouverture : bar : mardi-samedi 14h/16h
 Présence d'un restaurant : non Nbre de couverts / jour : -
 Présence de logements pour les résidences : 1+ ateliers
 Présence de logements de fonction : non

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	-	-	-	Cirque	-	-
Arts plastiques	-	****	***	Ciné - Audio	-	-
Ecritures	-	-	-	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	-	-
Presse	-	-	-	Arts de la rue	-	-
Musiques	-	***	****	Modes	-	****
Multimédia	-	-	**	Solidarité, citoyenneté	-	-

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois) :	-	Nbre par an : -
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans) :	-	Nbre par an : -
Longues (plus de trois ans) :	-	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	-	-	-
Ateliers de formation spécialisés	-	-	-
Mise à disposition de locaux	-	-	-
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	5j/semaine	1 expo/mois (concert en cessation actuellement)	-	-
Créations et expositions originales	biennales de bijoux	4 semaines tous les 2 ans	-	-
Ouverture des processus de création aux publics	-	-	-	-
Conférences, rencontres	selon programmation	-	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Affiliation à des réseaux

Principaux partenaires financiers :

Ville
Conseil général
Conseil régional

Eléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	7
Nombre de personnes salariées sur le site :	-
Masse salariale :	390 KF
Budget de l'opérateur principal :	610 KF
Chiffre d'affaires consolidé du site :	-

Partenaires pour l'investissement

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Développer des projets culturels sur la ville	Accompagner la professionnalisation des jeunes artistes		

Note budgétaire

Les budgets que nous communiquons du Rakan représentent à la fois un budget de site et de structure.

L'année 2000 fait apparaître un budget de 600 KF. Le prévisionnel 2001 se positionne lui à 1030 KF, soit une augmentation demandée de 59 %. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données 2000.

Produits

Le premier financeur du site est le ministère de l'Emploi, qui couvre le budget général à hauteur de 58 %.

Les recettes propres représentent 25 % du budget et se répartissent essentiellement entre des prestations de services (participations aux frais du lieu) et des ventes de marchandises.

Le département participe à hauteur de 10 %. La commune couvre 4 % du budget général et la Région 1 %.

Charges

Le lieu étant mis à disposition par la Ville, ce budget n'indique que le coût des fluides et des charges locatives, pour ce qui concerne les charges liées au site.

Les charges de personnel atteignent 64 % du budget et sont couvertes à hauteur de 90 % par les aides à l'emploi. Cette indication signale le très faible niveau des salaires, proches du Smic.

Investissement

Aucun programme d'aménagement n'est prévu dans le lieu du Rakan.

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Le Rakan
Budget LE RAKAN

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	82 517	197 932	Subventions	448 086	854 441
Variation de stocks	1 980		Total Etat	353 086	549 441
Achats de spectacle	7 400		Ministère de la Culture		70 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques		154 400	Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	23 904		Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	13 667	9 432	Ministère de la Ville dont DSU		18 000
Fournitures administratives	12 905	34 100	Aides à l'emploi	353 086	461 441
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	709		Total Région	10 000	85 000
Achats de marchandises	21 952		Culture	10 000	85 000
Services extérieurs	43 653	71 100	Autres		
Sous traitance générale	25 336	39 000	Total Département	60 000	70 000
Locations immobilières			Culture	60 000	70 000
Locations mobilières	1 595	6 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété	10 837		Total Commune	25 000	95 000
Entretien et réparations	545	6 000	Culture	25 000	95 000
Primes d'assurance	4 315	7 600	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	0	55 000
Documentation	1 025	9 500	TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	32 552	129 000	Ventes	155 078	176 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	528		Prestations de services	800	
Publicité, publications, relations publiques		73 000	Recettes de spectacle	16 940	72 000
Déplacements, missions, réceptions	12 934	20 500	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	19 090	35 500	Location de salles et prestations annexes	93 382	96 000
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	43 956	8 000
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés					
Charges de personnel	390 054	629 809	Production immobilisée		
Charges de coproduction			Autres produits de gestion courante	5 040	3 000
Autres charges de gestion courante	8 012	5 600	Produits financiers	162	
Charges financières			Produits exceptionnels	125	
Charges exceptionnelles	14 744		Repr. sur amortissements et provisions		
Dot. aux amortissements et aux provisions	9 534		Transfert de charges		
Résultat (bénéfice)	27 425		Résultat (perte)		
TOTAL	608 491	1 033 441	TOTAL	608 491	1 033 441

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Personnes rencontrées :

Eric Chevance, coordinateur
 Gilbert Tiberghien, metteur en scène
 Alain Remond, comédien-restaurateur
 Dominique Unternehr, metteur en scène
 Michel Schweizer, chorégraphe
 Catherine Contour, chorégraphe
 Alexia Philippon, relations publiques



TNT
 Cie Gilbert Tiberghien



“
 D
 i
 p
 e
 ,
 a
 r
 o
 n
 s
 e
 j
 t

Il aura fallu trois ans, de 1994 à 1997, pour que l'initiative de Gilbert Tiberghien, metteur en scène de théâtre, et Alain Raimond, restaurateur et comédien issu des ateliers amateurs de la compagnie, trouve un terrain d'ancrage à Bordeaux. Sa compagnie CGT était implantée depuis dix ans à Eysines où, grâce à une induction culturelle forte, il a développé un équipement de qualité. C'est le désir de revenir dans la ville centre, le désir d'un lieu qui ne soit pas un théâtre qui l'amènera à contacter Jean-Luc Terrade et sa compagnie les Marches de l'été, installée à Sarlat, et Eric Chevance qui

était alors le secrétaire général du Centre dramatique national de Bordeaux.

Dès lors, cette impulsion va structurer "une équipe de préfiguration" qui se réunira autant que faire se peut durant plus de deux ans. Au sein de celle-ci, Eric Chevance qui quitte le CDN pour une formation à l'Arsec à Lyon, organise les tables rondes de structuration du projet et les premiers contacts institutionnels. Alain Raimond négocie parallèlement un lieu, une ancienne usine de chaussures qui est offerte à la vente. Le propriétaire, attaché à ces bâtiments, acceptera de louer celle-ci et de garantir un dédommagement pour les améliorations qui auraient pu être apportées par les occupants durant le temps du bail.

L'équipe souhaite faire avec le TNT un lieu d'élaboration d'une parole contemporaine, un lieu "vertébré" par le théâtre mais ouvert aux autres disciplines, un lieu où ils pourraient accueillir des jeunes, un lieu de vie et de formation. En avril 1997, le lieu est ouvert au public pour un mois, durant

lequel les compagnies permanentes ont présenté leur travail, puis refermé en attendant la première tranche de travaux qui a eu lieu entre octobre 1997 et avril 1998.

Une histoire

Très vite les premières brouilles entre Gilbert Tiberghien et Jean-Luc Terrade vont apparaître, sans doute liées à la

nature trop singulière de chaque démarche théâtrale et au contexte institutionnel les entourant. Pour Eric Chevance, "Gilbert est un homme de théâtre qui défend un propos politique et social, ouvert au monde alors que Jean-Luc est dans une urgence intime. Dans son travail, c'est lui qui est au cœur. De plus les compagnies étaient dans une situation

opposée. Jean-Luc était victime d'une implantation ratée à Sarlat. Il était très soutenu par les experts mais rejeté par le local. Gilbert dont l'implantation était une réussite, souffrait d'une reconnaissance artistique insuffisante qui étioilait son rapport à l'institution. Sa

subvention de l'Etat (500 KF), qui était la plus importante pour une Compagnie dans la région était remise en cause. Le TNT était une façon aussi de régler ces problèmes, de faire une surenchère. On voyait bien en montant le projet que l'on occultait des points sur lesquels, il ne pouvait y avoir entente. Il y avait des problématiques artistiques et des stratégies différentes². "On sentait ces antagonismes, mais on pensait que c'était une force" Alain Raimond.

Parmi les sujets qui sont vite devenus des points d'achoppement, il y avait l'idée d'une troupe commune qui restera bien sûr au stade du principe et bien d'autres oppositions sur les questions laboratoire / ouverture, foisonnement / exigence, boîte noire / espace libre...

"L'éclatement a été provoqué par la confrontation à la réalité du lieu et des décisions des institutions. Le couple était donné perdant sauf par l'Etat, mais d'autres collectivités ont joué les pyromanes en diminuant la subvention de l'un, en augmentant celle de l'autre... De plus, on s'installait dans le lieu en période de création... J'ai senti que l'on se sabotait nous-mêmes, et j'ai fixé un ultimatum et proposé un mode opératoire de partage. On a passé un cap, mais les relations ont continué de se détériorer et nous avons perdu la confiance des institutions³."

Face à l'échec de cette collégialité (cinq personnes étaient impliquées dans la direction) Eric Chevance assume

“ o c c i o u c e c e à B d . C q s f i d p c e o n u s t a n n a o a u o r x e i e a t e s t l o n s u n s i t u a t i o n ”

Le lieu

L'usine de chaussures du TNT a été construite dans les années 30 et a cessé de fonctionner en 1985. Elle a employé jusqu'à 300 salariés. L'usine est structurée en un long bâtiment sur deux niveaux, un grand terrain, une maison d'habitation, deux autres maisons plus petites et quelques dépendances peu fonctionnelles. Elle est située dans un quartier périphérique de Bordeaux, à la limite de la ville de Bègles. Le parti pris retenu a été d'utiliser trois séquences pour la halle principale qui offre désormais un hall d'accueil / bar au - dessus duquel se trouve les bureaux et ateliers. La séquence suivante a été transformée lourdement, afin qu'une hauteur raisonnable sous plafond soit disponible pour l'espace libre de présentation du travail. La dalle a ainsi été ouverte tout en maintenant une coursive au niveau supérieur, permettant de multiplier les dispositifs scénographiques. La dernière séquence du bâtiment est constituée de deux salles de travail et de répétition. Les travaux du site n'ont pour l'instant concerné que la création du grand volume, son aménagement et une partie de son équipement. Il reste à traiter les espaces administratifs, les espaces de répétition et les espaces d'accueil, dont le projet de restaurant.

1-2-3-4-5-Eric Chevance - Entretien, novembre 2000

6- La compagnie de Gilbert Tiberghien, paye annuellement une participation au fonctionnement du lieu.

7- Gilbert Tiberghien - Entretien - novembre 2000

8- TNT -document de présentation du 28 septembre 2000.

progressivement la majorité des décisions et renforce l'équipe permanente alors que le lieu se transforme physiquement sous la houlette des architectes Limouzin et Baudin. La situation ne sera réglée qu'au moment du départ de la compagnie de Jean-Luc Terrade en avril 2000.

D'une crise à l'autre

L'année 2000 ne sera pas une année faste pour le tout jeune TNT. A peine remis de cette crise au cœur de la direction et de la définition du projet, une crise financière entraîne la suspension de l'activité à compter de septembre 2000. L'exercice 99 s'est conclu par un déficit de 340 KF qui a consommé les 100 KF de réserves, et occasionné un déficit cumulé de 240 KF. Les mesures prises (arrêt des activités pour une durée de 4 mois — septembre/décembre 2000 — et licenciement économique du directeur d'août à décembre 2000) ont permis de réaliser sur 2000 un excédent de 140 KF, ce qui ramène le déficit cumulé à 100 KF. Analyse faite de la situation, l'équipe a les moyens d'exister (elle peut payer les charges de structure) mais pas de travailler, le budget artistique représentant 300 KF annuels (alors qu'il devrait s'élever, dans une configuration normale, à environ 1 million de francs). La décision de résorption du déficit a entraîné une prise de conscience de la nécessité de moyens complémentaires.

“Les conditions d'émergence du projet nous ont handicapés en termes budgétaires car nous n'avons pas pu, pas su diversifier nos sources de financement en faisant appel à la Politique de la Ville par exemple. On devait en même temps organiser le projet, accompagner la transformation du lieu et nous n'avons pas eu le temps de penser cet aspect du projet!”

L'année 2000/2001 sera une année de transition pour le TNT. Après avoir mis en évidence “la nécessité de ce lieu de travail, de rencontres, de formation”, la saison en partie coréalisée avec le CDN (3 spectacles sur les 11 présentés) sera une saison de diffusion. Ces crises

successives vont sans doute marquer profondément le projet du TNT. “En fait on est parti d'un projet classique alliant création / diffusion pour aller vers une réflexion plus en profondeur sur les évolutions des modes de travail dans la création contemporaine. Notre sentiment, avec Jean-Luc et Gilbert de la nécessité d'aller voir ailleurs, était en fait conditionné par nos parcours institutionnels. Maintenant, on refonde notre projet sur un travail de fond avec les artistes en échangeant par exemple avec les laboratoires d'Aubervilliers, entre autres⁵.”

Une re-fondation, une ré-organisation

Le chemin de cette re-fondation du projet passe actuellement par un travail collectif. Confrontée au débordement d'activité du lieu lors de ses premières programmations, l'équipe se pose afin d'essayer de tisser de nouveaux liens et de mener une démarche fondée sur le sens des actions.

De la réunion du triumvirat (Eric Chevance, Gilbert Tiberghien⁶, Alain Renaud), à la réunion d'équipe du TNT, en passant par la réunion des équipes résidentes, jusqu'au conseil artistique, il y a une même démarche qui vise à porter l'expérience du côté de l'innovation en menant un réflexion profonde sur la politique culturelle, sociale et politique du lieu. Le TNT est aujourd'hui dirigé par une personne, appuyée par deux emplois jeunes chargés de l'administration et de la communication. La compagnie Gilbert Tiberghien, seule compagnie permanente apporte son soutien à l'organisation, mais il manque encore aujourd'hui au moins trois personnes à temps plein dont un directeur

technique. Un conseil artistique se réunit régulièrement pour débattre des orientations artistiques du TNT, et le conseil d'administration de l'association a été revalorisé.

Montrer que les artistes sont des travailleurs

“Dans le projet, nous voulons pouvoir travailler la permanence artistique et la pluralité artistique. Nous sommes persuadés que ce sont les voies à prendre pour répondre aux urgences que nous percevons. Nous développons pour cela des résidences longues qui offriront des contrats de deux ans ou plus à des artistes et nous aimerions également pouvoir réfléchir à une collaboration avec Musique de nuit afin d'associer une compétence complémentaire”.

“A l'origine consacré au théâtre, le projet artistique du TNT s'est ouvert aux autres disciplines. En les accueillant, le TNT cherche à favoriser les

rencontres, croisements, échanges entre ces différents champs, mais au-delà de l'aspect purement disciplinaire, c'est la parole politique de l'artiste-acteur de la cité que nous entendons défendre et accompagner. Le travail dans la friche offre également aux artistes un espace d'une grande plasticité, qui permet à des langages très différents de s'exprimer. Le lieu,

par sa singularité, détermine une part des choix artistiques de programmation et stimule les artistes qui le découvre à s'engager dans d'autres formes de rapport aux publics⁸.”

Enfin, le TNT, développe une proximité avec les jeunes artistes régionaux en leur offrant un support logistique et en accompagnant certaines de leurs démarches.

En parallèle de “cette ligne artistique” les contraintes économiques du TNT ont entraîné la multiplication des co-réalisations, qui pourraient être au sein du projet un axe structurant et non une simple contingence de pauvres. “Nous voulons travailler en complémentarité avec les autres, réussir à échanger à négocier avec l’Opéra, le CDN, le conservatoire, l’école d’art ou les petites associations. C’est comme cela que nous pourrions croiser les publics⁹ dans les salles, mais aussi lors des ateliers de formation ou lors du pique-nique que nous organisons avec les habitants du quartier¹⁰.”

Une politique d’action culturelle

Au sein du TNT, les démarches d’action culturelle ne sont pas synonymes de

Michel Pierre est venu à Bordeaux pour créer la Direction des affaires culturelles de la Ville il y a trois ans avec, comme principale mission, la limitation du coût des grandes institutions. Avec 336 MF de budget culturel, Bordeaux est dans le peloton de tête des budgets culturels, mais à y regarder de plus près, l’essentiel de ses moyens est englouti par “les dépenses de centralité”. L’arrêt du festival Sygma, celui du mai musical et le départ de Jean Louis-Froment de la tête du CAPC ont été vécus comme l’impossibilité de réaliser hors l’institution une activité culturelle contemporaine ambitieuse. Pourtant la ville est en pleine effervescence culturelle, son rajeunissement, “l’exportation” de ses plus jeunes talents (Noir Désir, les Hurlements de Léo, Vassal et Lacaton...) ont réouvert des voies dans lesquelles une politique culturelle en manque de marges a bien du mal à trouver sa place.

9- La jauge de public est de 15 à 400 personnes. La danse réalise sur trois soirs des taux de remplissage de 70 à 120 spectateurs PAR SOIR. Pour le théâtre 50 à 100 spectateurs PAR SOIR se déplacent sur une durée variable de 5 à 10 jours.

10- Eric Chevance – Entretien - novembre 2000.

11- TNT document de présentation du 28 septembre 2000

12- Catherine Contour – Entretien - novembre 2000.

13- La première création de la compagnie avait pour thème “Pourquoi serions nous prêts à mourir et qui sont nos héros ?”. La deuxième, “Les cinquante dernières années du XX^e siècle”.

14- Dominique Untermehr - Entretien - novembre 2000.

15- Michel Sweitzer - Entretien - novembre 2000.

16- Gilbert Tiberghien - Entretien - novembre 2000.

recherche de public. Il s’agit en fait par des actions bien déterminées “de prendre en considération son environnement proche, de considérer la relation entre le lieu et la cité”. Trois principaux axes de travail se sont structurés depuis deux ans autour du lieu et de certaines actions artistiques.

Les espaces extérieurs ont pour une partie été mis à disposition de la population afin de cultiver des jardins potagers, en liaison avec le centre social. Des familles du quartier y cultivent une parcelle alors que des enfants participent à des actions pédagogiques. Dans cette même perspective, visant à favoriser les rencontres, les pique-niques permettent aux habitants de venir partager un moment de convivialité. Ces rencontres sont pensées en association avec des jeunes créateurs afin que la dimension artistique et festive soit présente.

Le travail d’action culturelle, qui ne se cantonne pas au quartier, se traduit

Catherine Contour est arrivée au TNT pour un atelier, partie intégrante d’un travail chorégraphique plus large qui était mené en différents points de la ville. Dans le collège artistique qu’Eric Chevance est en train de mettre en place, Catherine Contour développe un vaste projet associant l’école d’art, le musée, le théâtre... “Aujourd’hui il s’agit d’inventer un mode d’association qui ne soit pas l’organisation managériale habituelle. J’ai toujours refusé, comme interprète et comme chorégraphe le principe de la compagnie. C’est un système hiérarchisé, dont le principe de production est toujours le même, calqué sur le modèle classique. Je cherche un système léger, créer des associations en fonction des projets tout en ménageant des fidélités. Je ne défends jamais une position unique et je suis très attentive à la manière dont on convoque, dont on qualifie. Je considère qu’il faut répondre à chaque besoin de production par une réponse singulière.

Le déplacement d’un territoire à l’autre est riche. Chaque territoire est un champ d’investigation particulier, mais je ne crois pas que l’on puisse le vivre comme un déterminisme esthétique car il y a très vite un risque d’enfermement. Personnellement je revendique ce qui ne dure pas, il ne faut pas modéliser une durée¹².”

également par un important travail scolaire, autour notamment de l’école du spectateur.

Un espace de circulation

“Qu’ils soient accueillis pour des représentations, ou engagés dans une création, qu’ils soient en formation ou en répétition, les artistes au travail représentent un vivier de pensées, de projets, d’attitudes particulièrement riches, que les différents espaces de travail du TNT ne peuvent que valoriser et faciliter¹¹.” Pour faciliter les rencontres internes et externes, entre stagiaires, artistes, population, le TNT souhaite pouvoir offrir un espace de circulation convivial, qui pourrait être une brasserie ouverte sur l’extérieur. Ce lieu informel, pourrait également être le support d’aventures artistiques singulières et enrichir le dispositif d’échange.

Patrick Duval

A Bordeaux, Musiques de nuit irrigue depuis plusieurs années le territoire de ses projets singuliers, dans le domaine des musiques actuelles. Alors que les autres initiatives bordelaises ont pour la plupart un point d’ancrage (institutionnel ou pas), Patrick Duval en cherche toujours un. “L’absence de visibilité, de lisibilité du projet en un lieu nous fragilise, alors que nous sommes arrivés à une certaine stabilité économique avec 50% de financements publics sur nos 6,7 MF de budget (2/3 sur la diffusion, 1/3 sur les stages et les ateliers). Après l’échec d’une tentative sur un site SNCF de la rive droite de la Gironde, tous nos partenaires nous ont poussés à trouver un lieu. Alors, bien sûr, nous avons aussi pensé à un rapprochement avec des structures existantes comme le TNT ou la Rockschool. On a commencé à faire quelques petites choses ensemble avec le TNT, dont je connais bien l’équipe, mais le plus dur c’est de penser quelque chose ensemble qui puisse permettre de conserver notre identité. Si l’on arrivait à sortir des logiques de petits territoires qui morcellent notre secteur, nous pourrions imaginer des collaborations multiples, car Musique de nuit, c’est aussi un réseau et des liens à développer avec le quartier du TNT.”

Des lieux, où l'on s'offre au regard, là où on creuse

Dominique Unternehr a créé en 1993 Lorsque 5 ans, compagnie de théâtre franco-espagnole issue pour partie du travail entre le conservatoire de Bordeaux et de Saragosse. Depuis la compagnie est devenue hispano-franco-italienne. Cette jeune compagnie "centrée" sur des lieux ruraux mène un travail de création lié notamment à la langue et à la musique, à partir de thèmes européens¹³. Pour Dominique Unternehr, "TNT représente en fait le lieu dans lequel on a le plus envie de travailler. Il y a une véritable prise de risque et un certain accompagnement. Nous avons pu jouer dix fois devant un public varié et nombreux, ce qui a permis aux Italiens de payer leur voyage. La mise à disposition d'un lieu équipé nous a permis d'affiner le spectacle et nous avons pu essayer avec l'équipe du TNT de faire venir des diffuseurs même si c'est difficile."

Le TNT en tant que "lieu en standby" propose quelque chose d'ouvert, propice aux besoins de création commune manifestés par Dominique Unternehr. « Nous nous sommes donné un programme de travail annuel qui se fait dans les trois pays et qui nécessite autre chose qu'une scène de répétition. Ici, on trouve un environnement, des sollicitations, "un endroit inspirant", et une équipe qui adhère à notre démarche. L'échange se fait dans la confiance, car on sait que, s'ils ont les moyens de répondre à notre demande, ils le feront. Nous pensons en plus qu'il est indispensable que les compagnies qui travaillent ici épaulent le lieu. Qui soutiendra, si ce n'est nous, l'endroit des essais, des rencontres musicales, chorégraphiques, plastiques, théâtrales ? "Coproduire entre compagnies, c'est gagner en autonomie, c'est une solidarité fondamentalement différente du misérabilisme. Même si les moyens sont très faibles, nous parvenons au moins à financer notre activité (décors, costumes) et quelques cachets de temps en temps¹⁴."

Conjugaison d'intérêts

Depuis 1984, Michel Schweitzer mène son travail chorégraphique. Tantôt chorégraphe, tantôt danseur, tantôt comédien. En 1995, après l'arrêt d'une longue collaboration chorégraphique, il souhaite interroger l'évolution du monde de la danse et l'enchaînement de spectacles qui doivent marcher pour pouvoir en faire d'autres... Déçu, fatigué du mode de production, Michel Schweitzer monte, en 1998, une expérience "Assanies", avec un dispositif éprouvant le rapport scénographique à Eysines. Cette tangente professionnelle, cette nouvelle trajectoire permettent aux institutions de "remettre les compteurs à zéro" et de limiter leurs soutiens à ces travaux. "Eric Chevance a vu ce travail et m'a proposé de renouveler l'expérience au TNT. Je souhaitais travailler avec des professionnels et des amateurs, une rencontre entre un homme assez âgé, des danseurs, un jeune internaute... tenter un brouillon. Pour mon projet "King", le TNT me fait confiance et j'ai pu préfigurer ici mes premières ébauches. J'ai trouvé ici, l'image d'un lieu qui va bien à mon projet, une cohérence. Même si les moyens de coproduction sont faibles, et que l'équipe est insuffisante pour accompagner tous les projets, le TNT me permet de trouver des coproductions que je n'aurais pas trouvées par ailleurs avec Pantin ou le festival Tendances par exemple. Ici on m'offre la possibilité de faire exister la communauté de 15 personnes impliquées dans ce projet, c'est une conjugaison d'intérêts"

"En tant qu'artistes, je vais voir de moins en moins de spectacles dans les grandes institutions. Pour moi le TNT est dans ce réseau de lieux à haut risque, où il y a une expérimentation, un niveau d'exigence qui nourrit. Ces lieux sont importants parce qu'ils donnent aux tentatives artistiques plus d'espaces physiques, sociaux et politiques. Parfois je m'interroge sur la raison de certains spectacles ici. Il y a en fait un dosage entre des produits culturels identifiables et des ovnis. Il y a peut-être un risque de déception, de trouver ici, ce que l'on peut voir ailleurs. En même temps c'est peut-être pour amener le public ?¹⁵"

Gilbert Tiberghien

"A l'origine du projet, le fait de poursuivre à deux un objectif commun était fondateur. Il y avait dans notre approche un potentiel théâtral très fort. Cette tentative de remettre en place une action collective est indissociable de la pluridisciplinarité. On a pensé ce projet à partir d'un désir partagé, d'un besoin de collectif, d'un rapport à l'utopie qui fonde le lieu. Il nous fallait créer des structures pour pouvoir les dépasser. Tout de suite, les institutions ont essayé de nous mettre dans des tiroirs, nous identifier dans une case. J'ai toujours refusé ce principe de la décentralisation théâtrale. J'ai monté un spectacle, il y a quelques années les diffuseurs d'ambiance qui n'a pas du tout été apprécié par le milieu. J'ai l'impression que ce spectacle, la crise avec Jean-Luc, le besoin de "jeunes", les ont amenés à vouloir me couper la tête. Le travail que je voulais mener, et que j'entends toujours développer, était basé sur la constitution d'une troupe avec des jeunes sortis du conservatoire. J'ai commencé à travailler avec 6 comédiens, 2 techniciens, un principe de commande de texte et des invités, des liens interrégionaux, une pluridisciplinarité avec le lyrique, le dramatique, le musical, le chorégraphique. Nous sommes dans une région où il y a dix nouvelles compagnies par an ! Et en même temps des acteurs qui vieillissent avec les mêmes pièces, les mêmes metteurs en scène, les mêmes publics... c'est terrifiant. Il faut irriguer différemment le territoire, recréer des réseaux, non des assises. Pourquoi ne peut-on pas faciliter les échanges de lieu à lieu, la mobilité des équipes, le transfert des compétences ? Au TNT, ce que je veux c'est pouvoir transmettre, utiliser le contexte, travailler avec des amateurs comme je le fais régulièrement tous les 5 ou 10 ans. Pour moi l'élaboration de la parole contemporaine, c'est avant tout le renouvellement de la pratique et prendre un lieu, c'était arrêter de parler, passer de la critique à la pratique. Dans le débat permanent que nous avons avec Eric, il me parle souvent de nouveaux modes de production, de nouveaux rapports à la diffusion. Moi j'ai des limites ; dans mon imaginaire une équipe doit tourner¹⁶."

La situation
 Ville : Bordeaux
 Nom du quartier : Carle-Vernet
 Nbre d'habitants : 215 000
 Situation : Péricentre
 Région : Aquitaine
 Nbre d'habitants : 2 910 000

L'identité
 Nom du site : TNT
 Nom de l'opérateur : TNT
 Date de création : 1996 Date d'ouverture : avril 1998
 Président : Janick Prémon
 Directeur : Eric Chevance
 Adresse : 226, bd Albert-Premier 33800 Bordeaux
 tnt_bx@club-internet.fr
 Tél : 05 56 85 82 81 - Fax : 05 86 85 25 72

Opérateur associé : C^{ie} Tiberghien Création : 1986

Lieu
 Propriétaire du bâtiment : Mauduit Frères
 Type d'occupation : location Durée : 9 ans renouvelable
 Précédente affectation : fabrication de chaussures
 Surfaces construites : 2 184 m² Surfaces de terrain : 2 566 m²
 Surfaces des bâtiments exploités : 2 184 m²

Repères chronologiques

1994 naissance de l'idée d'un nouveau théâtre à Bordeaux
 1995 premiers contacts avec les collectivités publiques
 mars 1996 déclaration de l'association TNT
 jan.1997 installation des deux compagnies fondatrices à la Manufacture de chaussures
 oct. 1997 embauche d'un premier salarié (E. Chevance, administrateur)
 déc.97/av.98 1^{ère} tranche de travaux
 avril 98 ouverture du TNT
 avril 2000 départ de la compagnie Les Marches de l'Eté
 août 2000 fermeture temporaire du TNT et licenciement économique du directeur (E. Chevance)
 janvier 200 réouverture du TNT et réembauche du directeur

Les structures présentes sur le site

Structures associées - 1^{er} cercle

Cie Tiberghien
 Les Marches de l'été (jusqu'en avril 2000)

Structures associées - 2^e cercle

Catherine Contour, artiste associée

Structures associées - 3^e cercle

différents artistes
 institutions et associations culturelles
 dont Musiques de nuit

Espaces de diffusion

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
nef	création/représentation	600 m ²	400
bar	accueil/concert/bar	200 m ²	150

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
salle du haut	répétition	150 m ²	variable
salle du bas	répétition	150 m ²	variable
atelier	atelier	160 m ²	variable

Espaces administratifs

Anciens bureaux de l'usine accueillant l'administration du TNT et de la C^{ie} Tiberghien

Présence d'un bar : oui Heures d'ouvertures bar : heures de représentation
 Présence d'un restaurant : en projet Nbre de couverts / jour : -
 Présence de logements pour les résidences : non
 Présence de logements de fonction : non

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	****	****	****	Cirque	-	-
Arts plastiques	***	-	***	Ciné - Audio	-	**
Ecritures	*	**	*	Radios / Tvs	-	-
Patrimoine	-	-	-	Danses	***	**
Presse	-	-	-	Arts de la rue	-	-
Musiques	*	-	***	Modes	-	-
Multimédia	-	-	**	Solidarité, citoyenneté	**	**

Résidences artistiques :

Courtes (moins de 3 mois) :	oui	Nbre par an : 7
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans) :	oui	Nbre par an : 1 à 2
Longues (plus de trois ans) :	oui	Nbre par an : 1 (C ^e Tiberghien)

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	2	2	20
Ateliers de formation spécialisés	1	1	12
Mise à disposition de locaux	15	15	variable
Spectacles professionnels avec amateurs	irrégulier	irrégulier	irrégulier

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	60	60	15	250
Créations et expositions originales	60	60	15	250
Ouverture des processus de création aux publics	irrégulier	-	-	-
Conférences, rencontres	10	10	40	200

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

Hors résidents, partenaires associatifs : Musiques de nuit, Etnicolor, et plus ponctuellement, Centre Social Carle Vernet, Asais, Réseau 32 (association d'insertion)

Affiliation à des réseaux

non

Principaux partenaires financiers

Ville
Etat
Conseil régional
Conseil général

Eléments budgétaires

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	3,5 permanents
Nombre de personnes salariées sur le site :	6
Masse salariale :	620 000 (permanents salariés par l'opérateur)
Budget de l'opérateur principal :	1,98 MF (en 2000)
Chiffre d'affaires consolidé du site :	3,3 MF

Partenaires pour l'investissement

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Quartier	Laboratoire	Services	Engagement
Agglomération	Recherche	Partenaires publics	Cité
International	Interdisciplinarité	Tarif unique	Art
Proximité	Parole/corps	Réforme	Concertation critique
Population	Ouverture	Nouveaux financements	Collectivité

Note budgétaire

Pour le TNT l'approche que nous proposons concerne les deux structures résidentes, l'association de gestion et de production TNT et la compagnie fondatrice et résidente CGT.

Le consolidé 2000 du site fait apparaître un budget de 3,3 MF sur lequel TNT représente 2 MF, et CGT 1,3 MF. Le prévisionnel 2001 est positionné à 4,4 MF soit une augmentation demandée de 33 %. L'analyse sommaire qui suit est effectuée sur les données des budgets 2000.

Produits

Le premier financeur du site est le ministère de la Culture qui couvre à hauteur de 30 % le budget général (compagnie conventionnée pour CGT).

Les recettes propres représentent 23 % du site qui sont essentiellement liées à de la recette de la billetterie et à des ventes de spectacles.

La Ville participe à hauteur de 14 % du budget global (17,5 % du budget de TNT), la Région à hauteur de 13 % et le département pour 10 %.

Charges

Les charges du lieu sont assumées par l'association TNT, pour le loyer 300 KF soit 9 % et pour 90 KF de fluides. La totalité représente donc un peu plus de 10 %. (Il faut noter que la compagnie paye une contribution au TNT pour le lieu de 75 000 F par an).

Les charges de personnel représentent 45 % avec un fort écart entre le TNT 30 % et la compagnie 67 %.

Le résultat affiché est affecté au déficit que l'association TNT a connu l'année précédente et qui a entraîné le licenciement de son directeur. En 2001 la situation s'améliorant, et la Ville ayant accepté une augmentation de sa participation, l'équipe permanente sera renforcée, à la fois par la réembauche du directeur et par des emplois jeunes.

Investissement

La friche du TNT doit être réhabilitée pour un montant total de 5,6 MF HT. La première tranche a coûté 1,8 MF réalisée grâce à des subventions d'équipement Etat 400 KF, Ville 400 KF, département 100 KF, Feder 540 KF, ressources propres 360 KF.

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - TNT
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	527 888	1 022 895	Subventions	2 289 947	3 188 203
Variation de stocks	0	0	Total Etat	1 047 000	1 496 000
Achats de spectacle	317 526	725 000	Ministère de la Culture	1 047 000	1 216 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	0	0	Ministère de l'Éducation nationale	0	0
Fournitures, eau, énergies, chauffage	92 359	115 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0
Fournitures d'esthetiques et de petit équipement	44 538	47 895	Ministère de la Ville dont DSJ	0	0
Fournitures administratives	23 990	22 000	Aides à l'emploi	0	280 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	24 620	30 000	Total Région	440 000	500 000
Achats de marchandises	34 854	77 000	Culture	440 000	500 000
Services extérieurs	443 865	521 940	Autres	0	0
Sous-traitance générale	15 202	48 849	Total Département	345 000	460 000
Locations immobilières	258 362	300 000	Culture	345 000	460 000
Locations mobilières	78 014	120 000	Autres	0	0
Charges locatives et de copropriété	37 756	0	Total Commune	480 000	730 000
Entretien et réparations	11 170	5 000	Culture	480 000	730 000
Primes d'assurance	30 723	39 000	Autres	0	0
Études et recherche	0	0	Autres subventions & Partenariats	25 500	263 000
Documentation	12 638	9 100	TVA sur subventions	-47 553	-62 797
Autres services extérieurs	398 297	424 183	Ventes	787 554	938 722
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	33 473	30 000	Prestations de services	0	29 500
Publicité, publications, relations publiques	61 265	138 000	Recettes de spectacle	483 480	439 222
Déplacements, missions, réceptions	127 267	104 183	Recettes de billetterie	194 942	400 000
Frais spéciaux et de télécommunication	75 000	82 000	Location de salles et prestations annexes	0	0
Services bancaires et assimilés	7 532	0	Recettes de restauration et hébergement	49 272	70 000
Concours divers (cotisations)	3 760	0	Ventes de marchandises	59 860	0
Frais de gardiennage et sécurité	0	70 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	11 022	27 309	Production immobilisée	0	0
Charges de personnel	1 594 734	2 086 543	Autres produits de gestion courante	7 515	22 195
Charges de coproduction	0	0	Produits financiers	0	0
Autres charges de gestion courante	49 112	153 064	Produits exceptionnels	8 762	0
Charges financières	19 902	24 695	Repr. sur amortissements et provisions	213 308	88 000
Charges exceptionnelles	0	0	Transfert de charges	0	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	141 908	176 509	Résultat (perte)	0	0
Résultat (bénéfice)	250 555	0	TOTAL	3 307 686	4 437 126
TOTAL	3 307 686	4 437 126			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - TNT
Budget TNT

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	469 078	967 895	Subventions	1 311 494	2 393 108
Variation de stocks			Total État	638 000	1 080 000
Achats de spectacle	317 526	725 000	Ministère de la Culture	638 000	800 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage	92 359	115 000	Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	16 556	47 895	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	7 782	10 000	Aides à l'emploi		280 000
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	190 000	250 000
Achats de marchandises	34 854	70 000	Culture	190 000	250 000
Services extérieurs	361 897	347 000	Autres		
Sous-traitance générale	15 202		Total Département	135 000	250 000
Locations immobilières	208 362	250 000	Culture	135 000	250 000
Locations mobilières	66 212	70 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété	37 756		Total Commune	350 000	600 000
Entretien et réparations	6 494		Culture	350 000	600 000
Primes d'assurance	19 764	22 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats	25 500	253 000
Documentation	7 307	5 000	TVA sur subventions	-27 006	-39 900
Autres services extérieurs	224 292	309 000	Ventes	453 401	478 008
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	25 184	15 000	Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	58 615	124 000	Recettes de spectacle	149 326	50 000
Déplacements, missions, réceptions	90 131	50 000	Recettes de billetterie	194 942	350 000
Frais spéciaux et de télécommunication	43 978	50 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	6 385		Recettes de restauration et hébergement	49 272	70 000
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	59 860	
Frais de gardiennage et sécurité		70 000			
Impôts, taxes et versements assimilés	3 247	15 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	622 963	1 015 205	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	42 576	137 000	Produits exceptionnels		
Charges financières			Repr. sur amortissements et provisions	213 308	88 008
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	156 408	160 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	98 542		TOTAL	1 978 203	2 951 108
TOTAL	1 978 203	2 951 108			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - TNT
Budget C^{IE} TIBERGHEN

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	68 810	55 000	Subventions	978 452	995 183
Variation de stocks			Total État	409 000	416 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	409 000	416 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	27 982		Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives	16 208	12 000	Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	24 620	36 000	Total Région	250 000	250 000
Achats de marchandises		7 000	Culture	250 000	250 000
Services extérieurs	82 769	174 940	Autres		
Sous-traitance générale		48 840	Total Département	210 000	210 000
Locations immobilières	50 000	50 000	Culture	210 000	210 000
Locations mobilières	11 802	50 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	130 000	130 000
Entretien et réparations	4 676	5 000	Culture	130 000	130 000
Primes d'assurance	10 959	17 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		10 000
Documentation	5 331	4 100	TVA sur subventions	-20 548	-20 897
Autres services extérieurs	84 005	115 183	Ventes	334 154	468 722
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	8 289	15 000	Prestations de services		29 500
Publicité, publications, relations publiques	2 650	14 000	Recettes de spectacle	334 154	389 222
Déplacements, missions, réceptions	37 136	54 183	Recettes de billetterie		50 000
Frais spéciaux et de télécommunication	31 023	32 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	1 147		Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)	3 760		Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	7 774	12 300	Production immobilisée		
Charges de personnel	881 773	1 071 338	Autres produits de gestion courante	7 515	22 195
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	26 536	16 064	Produits exceptionnels	8 762	
Charges financières	19 902	24 695	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	5 500	16 500	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	151 813		TOTAL	1 328 883	1 486 020
TOTAL	1 328 883	1 486 020			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

20^{ème} UZESTE MUSICAL

UZESTE
AQUITAINE



Uzeste Musical

La C° Lubat

La maison de la mémoire en marche

du 16 au 24 AOUT 97 HÉSTÉJADA DE LAS ARTS JIB
C° LUBAT 055625.38.46

Personnes rencontrées :

Bernard Lubat, directeur - musicien

Alain Chiradia, administrateur

Olivier Perriolat, chargé de production

Comment parler d'Uzeste, village girondin de quelques centaines d'habitants ? Ou plutôt par où commencer ? L'estaminet ? Le rugby ? Les palombes aux petits pois ? Le jazz ? Le printemps ? L'été ? L'automne ? L'hiver ? La mémoire ? La menuiserie ? Les orages ?

En fait, Uzeste c'est tout cela puissance 1000, un projet rare comme les grandes œuvres, un projet travaillé au corps et au cœur par des militants vivants qui ont décidé de se battre pour qu'un village de la Gironde soit "un village des arts à l'œuvre". Bernard Lubat est l'ouvrier principal de ce chantier incroyable conçu en 1975, "par inadvertance, et dans le refus des festivals de consolation et de

compilations qui commençaient à fleurir". A cette époque, alors que sa "carrière" est toute tracée, Bernard Lubat décide de revenir à Uzeste et de travailler dans le village, où ses parents avaient ouvert il y a près de 40 ans le premier "dancing" de la région, L'Estaminet. "En 1975 je me suis rendu compte que le Paris jazzistique historique était vide, vidé de son suc et que pour être dans la mêlée, ne pas être à côté, il fallait demander aux musiciens qui vivent de leur art, d'être militant de leur art plus que de leur statut, leur demander de venir faire des "listes ratures"

en public. Dans le jazz, ils apprenaient comme cela, en jouant, les pains, les erreurs, le hasard, les coups de chance... c'est la vie. Ici finalement, je suis dans les emmerdements que je mérite, ça m'a sauvé des vingt concerts par mois ou la qualité de la chambre devient la plus importante des données."

D'année en année, la compagnie Lubat va ainsi inventer un projet singulier combinant la diffusion locale, nationale et internationale de ses créations, l'organisation d'un festival "multi-pluri disciplinaire", l'animation d'ateliers et de débats avec les publics les plus divers. D'année en année, la compagnie Lubat et ses invités vont simplement témoigner de "cette confiance des artistes en l'action", de ce refus du fatalisme, de l'évitement, de la culpabili-

sation. "Jouant avec les intempéries, l'artiste est dans la mêlée, comme au rugby. Un jeu de combat offensif nécessitant solidarité, puissance, abnégation, finesse, force, générosité, ruse, évitement, stratégie, débordement, rudesse, un jeu individuel dans le collectif".

Refusant l'approche culturelle habituelle, Uzeste est allé jusqu'à la grève en 2000. Subventions réduites et rupture de trésorerie, ont en effet amené la compagnie à suspendre l'organisation d'Uzeste Musical, et à ouvrir le débat avec les collectivités publiques et "ses citoyens œuvriers, tôleurs, associés" pour qu'une prise en compte globale du projet puisse voir le jour.

A Uzeste la compagnie Lubat organise des manifestivités annuelles pluri-thématiques que l'on peut identifier en trois ensembles :

- Tout d'abord, le printemps et l'hiver d'Uzeste Musical sont fondés sur les "imagin'actions éducatives", permettant durant quinze jours une succession d'ateliers, de rencontres, d'entretiens et de spectacles, réunissant des stagiaires et la population du territoire. La démarche éducative lubato-uzestienne

encourage par ces imagin'actions une découverte du plaisir de découvrir. Avec les participants, il s'agit donc de déconstruire dans un premier temps, pour parvenir à un état permanent de récréation, seule réponse au souci permanent de la transformation. "Lubat et les siens ne se posent pas en maîtres, ils donnent aux gens les moyens d'être leur propre maître, de s'employer à trouver des réponses eux-mêmes aux questions qu'ils se posent, pour s'en poser d'autres à nouveau afin d'être toujours en mouvement. Cette démarche est l'apprentissage de la liberté!" Ces rendez vous sont également l'occasion de "nuits manifestives" qui revisitent le principe même des fêtes populaires en tentant de retrouver d'urgence "le sens du rythme, le sens de l'imagination, les pertinences de l'improvisation, et les expressions d'oralités personnalisées, libérées, confrontées, partagées.

Ensuite, la Hestejada de la Arts, grande fête des arts, est depuis 1978 l'un des rendez-vous estivaux les plus attendus en France. Lieu de tous les possibles, Uzeste a accueilli en 23 ans toutes les rencontres possibles et imaginables dans le domaine du jazz certes (Portal, Shepp, Taylor, Louiss, Nougaro...), mais aussi dans les arts plastiques, la physiologie végétale, le théâtre, la danse... La magie d'Uzeste tient, pour tous ceux qui fréquentent quelques jours par an le village, "à la théâtralité de la compagnie Lubat et à l'implication de tout le village et de la région

Le lieu

La compagnie Lubat investit pour mener ses actions, l'ensemble du village. A partir de « la menuiserie » salle polyvalente de 250 m², du bureau et du studio d'enregistrement qui les joute, l'équipe installe maison, par maison le « visage village des arts à l'œuvre ». Lieu historique de l'action, l'estaminet est le café musique du village. Lieu de diffusion et de convivialité, il accueille tout au long de l'année la permanence de l'activité.

Depuis peu, la SCI a pu racheter une nouvelle maison face à l'église qui sera "la maison de la mémoire en marche". Cette maison sert déjà aux ateliers de pratiques artistiques et la cave pourrait devenir, après quelques travaux, un studio utile pour les répétitions et la diffusion. D'autres maisons sont actuellement repérées pour accueillir les développements de l'activité d'Uzeste musical et plus largement l'ensemble des disponibilités foncières du village pourrait être mobilisé à terme. L'été, le grand champ est le théâtre principal des manifestivités qui irriguent toutes les rues, fermées à la circulation, et de nombreuses cours privées mise à disposition par leurs propriétaires. A l'occasion d'une création, la compagnie, n'hésite pas à s'enfoncer dans les bois, ou à remonter le cours de la rivière.

1- Christophe Verdier dans "Uzeste Musical" : Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999

2- Alain Kirili dans "Uzeste Musical" : Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999

3- Bernard Lubat dans Sud-Ouest, 15 août 1997 dans "Uzeste Musical" : Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999

4- "Uzeste Musical" - p. 35 - Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999

5- Francis Marmande dans Sud-Ouest, 5 mai 1998 dans "Uzeste Musical" : Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999

qui installe un esprit d'improvisation et de liberté que le professionnalisme académique et le seul souci de la rentabilité commerciale excluent en général²."

Enfin, les assises de la mémoire en marche, ont été créées en 1998.

Traduction complémentaire de la permanence des actions développées toute l'année dans la commune, les assises réunissent pendant quatre jours quelques centaines de personnes afin de travailler la mémoire citoyenne, rurale, occitane, la mémoire du travail, de l'histoire de l'art et du jazz, la mémoire militante et résistante. "Comme les autres activités développées à Uzeste, ces assises sont un moyen de créer des passerelles entre passé, présent et futur et de tenter de montrer qu'il n'y a pas de véritables fractures⁴."

"La perfection du capital c'est l'anéantissement de la mémoire⁵."

Structuration, organisation

Pour réaliser ce programme, inviter les artistes (et non des moindres), convoquer le public, diffuser ses créations (sur scène et sur disques), quatre structures juridiques distinctes regroupent l'ensemble des activités de la compagnie et des personnes associées :

- La compagnie Lubat créée en 1976 produit les spectacles et les tournées.
- L'association Festival d'Uzeste Musical créée en 1989, en relais des précédentes structures, assume les manifestivités d'Uzeste Musical qui se déroule l'été bien sûr, mais également tout au long de l'année.

- Les Editions du Tilleul créées en 1986 croisent plusieurs activités artistiques et ont contribué à de nombreuses productions.

- La société civile immobilière Uzestoise créée en 1988 est le support des projets de réalisation du Village des arts à l'œuvre.

Cet ensemble qui réalisait en 1999 un chiffre d'affaires consolidé de plus de 8 MF est financé par des subventions publiques qui sont tombés de 35% du budget global à moins de 20% cette année là. L'imbrication des structures et la solidarité financière qui caractérisent l'organisation sont à la fois source d'inventivité et de précarité organisationnelle, car il suffit que l'une ou l'autre des activités ne soit plus financée pour que l'ensemble soit mis en déséquilibre.

En créant un ensemble d'outils adaptés le plus finement possible à sa démarche, la compagnie a trouvé sans reniement une existence réelle sur le "marché musical". En produisant des disques, en diffusant ses créations, en multipliant à l'extérieur ses interventions, les revenus tirés de ces activités ont permis de coproduire la permanence artistique et pédagogique à Uzeste. Le travail artistique du groupe est venu coproduire d'autres chantiers artistiques sur leur territoire d'ancrage. C'est sans doute à ce premier niveau que Uzeste pourrait être identifié comme une "référence" en matière d'économie solidaire et d'autofinancement. Bien entendu, "le modèle de valeur économique" de la compagnie Lubat n'est pas transposable, et il ne connaît que de

rare échos sur le territoire national. Il repose en effet sur l'adéquation entre une écriture artistique exigeante et une niche du marché (public et privé) qui offre ainsi une solvabilité aux propositions de la compagnie. La spécificité du "modèle" est caractérisée par le système de redistribution et de répartition des revenus de cette activité, qui n'est pas affecté intégralement à la rémunération artistique et administrative. La compagnie Lubat en tant que collectif d'"œuvriers" se comporte ainsi comme un véritable producteur, finançant une part de ses projets par les bénéfices réalisés sur un secteur de son activité.

Ainsi, tout en affirmant une position de combat face aux institutions afin que le travail mené à Uzeste, dans son ensemble, soit consolidé et développé, l'équipe a pu bénéficier d'une autonomie maximale face aux contraintes économiques et politiques extérieures, et surtout a pu jusqu'à un certain point financer son développement par ses ressources propres et le bénévolat de certains intervenants, combinés aux financements publics insuffisants.

Le deuxième niveau de l'exemplarité politique et organisationnelle d'Uzeste concerne la définition, du village des arts à l'œuvre comme pôle d'activité local, fondé sur les démarches artistiques de la compagnie et de ses invités. La compagnie Lubat, la plus importante entreprise du village, a engagé par son implantation une redynamisation de la vie locale. Sans le projet "du village des arts à l'œuvre" et sans l'apport concret des manifestations, il n'y aurait certainement plus aucun signe de vie

économique et les derniers services collectifs encore présents seraient sans doute fermés. Bien entendu, les retombées directes du festival sont évidentes sur les commerces et sur l'utilisation du foncier disponible, mais des retombées plus indirectes comme le regroupement pédagogique inter-communal ou le maintien du bureau de poste sont bien à porter au crédit de l'intervention permanente de la compagnie et de ses événements sur le territoire. Du rachat de certaines maisons du village par la société civile Immobilière qu'ils ont créée, à la dynamique touristique liée au festival, la compagnie mène "une action décentralisatrice par le bas" qui interpelle directement les politiques publiques de développement local⁶.

En effet, alors que cette approche est en phase avec les dispositifs de politique publique qui se mettent en place sur les territoires, la reconnaissance de la

“
o
i
j
m
b
a
c
u
p
e
j
a
l
v
n
c
a
r
d
e
e
e
t
e

ressource artistique comme ressource contribuant au développement local semble être impossible. La question qui se pose est en fait de savoir si les partenaires du territoire sont disposés à prendre en compte le travail de la compagnie sur un autre registre que celui de l'approche traditionnelle des projets culturels, qui enferme celle-ci dans le rôle d'organisateur, sollicitant, sur la base d'un catalogue d'actions, l'intervention des pouvoirs publics.

Jean-Michel Lucas⁸, propose par exemple que la compagnie soit associée

étroitement et sérieusement à l'étape de préparation de la charte de pays, au sens de la loi d'orientation d'aménagement et de développement du territoire, de juillet 1999. "Cette loi insiste sur les objectifs de solidarité et appelle au renforcement de la démocratie participative. Elle pose aussi l'importance de l'attractivité internationale des territoires soucieux de se développer; et indique aussi, (pour l'Etat au moins) la nécessité de définir, à travers les schémas de services collectifs culturels, une politique compatible avec les enjeux de développement territorial. Elle stipule notamment en son article 22 la nécessaire prise en compte "des dynamiques locales déjà organisées et porteuses de projets de développement". Inscrit dans ce schéma d'action publique, l'ensemble des moyens indispensables à la consolidation et au développement partagé du projet serait réuni en termes de constitution des équipes techniques réellement qualifiées ou de mobilisation de crédits d'investissement.

e Le travail en réseau

La compagnie Lubat a fait naître une émulation qui a permis de développer les problématiques propres de chaque opérateur sur leurs territoires. Ce rayonnement régional qui dépasse la seule dynamique événementielle est également connecté sur le territoire national à d'autres initiatives souvent portées par d'autres musiciens. (Ex : les Journées de Villandraut, les Nuits atypiques de Langon, la Musicalarue de Luxey, le Festival de fifres de Saint-Pierre-d'Aurillac...).

Public

Uzeste n'est pas un village d'artistes au sens du phalanstère, ni un village touristique au sens entendu habituellement par les canons du tourisme culturel. A Uzeste, "le public est invité au processus, pas à la représentation du

6- De l'habitat, de l'éducation, de l'accueil d'entreprises, de la lutte contre l'exclusion, de l'amélioration des conditions de vie des personnes âgées, de l'image et du rayonnement du territoire, de la valorisation de l'environnement, du développement des nouvelles technologies...

7- Colloque à Uzeste. Bernard Lubat

8- Ex Drac Aquitaine

9- Lire "Pour ouvrir des perspectives au "visage village des arts à l'œuvre", Jean-Michel Lucas dans L'Uzeste septembre 2000.

10- Bernard Lubat dans Politis, 10 juillet 1997, dans "Uzeste Musical" : Mémoire de Dess, Olivier Perriolat, 1999.

11- Felix Marcel Castan, "Décentralisation occitaniste" et "Manifeste culturel"

processus” et “la compagnie y cultive l’art de la diffusion de l’art en refusant le p  t  /pathos de la diffusion de l’art”. En offrant des propositions de villégiatures, le rapport installé avec le public change fondamentalement du rapport habituellement vécu dans les grandes messes “les marchés de solutions”. En refusant de positionner Uzeste musical comme une marchandise culturelle de plus, l’équipe a gagné le soutien d’un public militant, participatif et curieux qui ouvre en même temps de nouveaux espaces artistiques. Les artistes retrouvent ici, une relation directe qui remet directement en question leur art et leur pratique de l’art. En conjuguant l’exigence des propositions et la fête, Uzeste réactive “des capacités de partage intensif des existences, de mises en commun des émotions. L’effervescence festive se rapproche ainsi d’une pensée de la révolution permanente, bouleversant les inerties et créant des territoires sensibles nouveaux. La fête ce n’est pas le défouloir mais l’utopie. Et l’utopie, il n’y a pas plus réaliste que   a¹⁰.”

Le changement profond du rapport au public lors d’Uzeste musical, est également fondé sur la permanence de l’activité, et notamment sur les stages, rencontres et débats, lors desquels il s’agit de changer les repaires.

L’improvisation, l’artistique

Pour Bernard Lubat, “l’homog  nisation de la création musicale ne peut qu’évoluer vers une réappropriation du sens et surtout de la fonction du travail artistique redéfinie par les artistes eux-mêmes. La bagarre de front et de fond, c’est la bagarre multidisciplinaire. Créer des esthétiques, des formes d’expression inattendues. “A Uzeste, c’est l’art de l’improvisation qui est en jeu. Improvisation qui permet avec l’expérimentation de créer des situations d’écllosion d’œuvres collectives

donc d’expériences politiques.” La direction artistique d’Uzeste est fondée sur cette base, ce principe d’une préparation artistique et politique qui devient une incitation aux aléas. Fort du rapport instauré entre le public et les artistes, Lubat peut provoquer l’inattendu en préparant soigneusement l’agencement de la scène, le parcours dans les bois, l’arrivée de l’orage, ou la rencontre d’un musicien et d’un danseur. Que ce soit par les créations collectives de la compagnie ou par les intégrales “Portal” et “Debussy-Pennetier”, Uzeste prône et pratique un travail multi-pluri-indisciplinaire (et non étanche), une recherche sur le langage et l’écriture.

“
L
d
c
e
i
i
n
s
t
r
a
a
l
t
a
  

“
L
d
c
e
i
i
o
c
n
t
r
a
a
l
t
a
  

“
l
f
q
l
a
e
s
c
a
u
e
i
s
h
a
r
g
l
t
e
s
t
s
e
g

“
i
f
e
c
e
O
l
n
n
u
n

“
e
c
A
v

“
P
d
l
u
s
e

“
L
,

U
l
n
i

La situation

Ville :	Uzeste	Région :	Aquitaine
Nom du quartier :	-	Nbre d'habitants :	-
Nbre d'habitants :	417		
Situation :	-		

L'identité

Nom du site :	Uzeste musical, visage village des arts à l'œuvre		
Nom de l'opérateur :	Société coopérative de production artistique C ^{ie} Lubat		
Date de création :	1976	Date d'ouverture :	mars 1978
Président :	-		
Directeur :	-		
Adresse :	4, rue Faza 33730 Uzeste		
	Tél : 05 56 25 38 46 - Fax : 05 56 25 36 12		
	cie.lubat@uzeste.com - Site : www.uzeste.com		

Lieu

Propriétaire du bâtiment :	tout type, public et privé		
Type d'occupation :	convention ou accord amiable	Durée :	-
Précédente affectation :	-		
Surfaces construites :	-	Surfaces de terrain :	-
Surfaces des bâtiments exploités :	-		

Repères chronologiques

- 1978 naissance du premier événement estival au café-restaurant L'Estaminet et à l'intérieur de la Collégiale papale
- 1983 Uzeste musical devient toute l'année et se décentralise chez l'habitant (particuliers, commerçants, artisans : cafés, ateliers, jardins, parcs, forêts, maisons, granges, champs, école, salle des fêtes, places palombières, étangs. Naissance du concept «Uzeste, visage village des arts à l'oeuvre»
- 1989 premier subventionnement conséquent et reconnaissant
- 1990 les Manifestivités d'Uzeste Musical se décentrent vers les Champs Alizés (terrains communaux dans le village), les villages voisins, les quartiers éloignés, les Châteaux Clémentins
- 1993 l'Art de la diffusion de l'art et les transartisticités d'uzeste Musical s'imposent
- 1995 naissance des «Imaginations éducatives» : stages, ateliers séjours et nuits manifestives
- 1997 premières «Assises de la Mémoire en marche»

Description des espaces de travail

Espaces de diffusions

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
La menuiserie	spectacle/exposition	-	-
Maison de la mémoire en marche	librairie, centre de doc et de recherche, spectacle	-	-
Les Champs Alizés	spectacle/exposition	-	-
Transartistic café restaurant	accueil des travaux de la C ^{ie} Lubat et festival d'Uzeste Musical	-	-
+ tous lieux publics ou privés à Uzeste ou villages alentours			

Espaces de résidences et de pratiques

Nom	Fonction/discipline	Surface	Jauge
La Menuiserie	studio, atelier, bureaux	-	-
Maison de la mémoire en marche	atelier radio	-	-

Espaces administratifs :

bureaux, centre de ressources, ateliers, stokages

Présence d'un bar :	-	Heures d'ouverture : bar :	-
Présence d'un restaurant :	-	Nbre de couverts / jour :	-
Présence de logements pour les résidences :	logement en gîtes ruraux, chambre d'hôtes, ou chez l'habitant, en camping et hôtel et aménagement d'un village de toiles (200 lits) chaque année par le CCAS (EDF/GDF)		
Présence de logements de fonction :	-		

Disciplines représentées

Disciplines	Résidences	Pratiques	Diffusion	Résidences	Pratiques	Diffusion
Théâtre	***	***	***	Cirque	**	**
Arts plastiques	****	****	****	Ciné - Audio	*****	*****
Ecritures	***	***	***	Radios / Tvs	***	***
Patrimoine	*****	*****	*****	Danses	***	***
Presse	***	***	***	Arts de la rue	***	***
Musiques	*****	*****	*****	Modes	**	**
Multimédia	**	**	**	Solidarité, citoyenneté	*****	*****

Résidences artistiques

Courtes (moins de 3 mois) :	-	Nbre par an : -
Moyennes (entre 3 mois et 3 ans) :	-	Nbre par an : -
Longues (plus de trois ans) :	-	Nbre par an : -

Pratiques artistiques

Pratiques artistiques	Nbre d'ateliers différents	Nbre par an	Quantité de public
Ateliers de formation réguliers	10	4	200
Ateliers de formation spécialisés	5	4	50
Mise à disposition de locaux	-	20	10 000
Spectacles professionnels avec amateurs	-	-	-

Diffusion

Diffusion	Nbre de jours	Quantité	Jauge basse	Jauge haute
Spectacles et expositions en diffusion simple	30	10	6	15
Créations et expositions originales	30	10	5	20
Ouverture des processus de création aux publics	365	illimité		
Conférences, rencontres	-	-	-	-

Partenariat

Principaux partenaires associatifs hors résidents

les Journades de Villandraut, les Nuits atypiques de Langon, la Musicalarue de Luxey, le Festival de fifres de Saint-Pierre-d'Aurillac, ...

Affiliation à des réseaux

-

Principaux partenaires financiers :

DRAC
Conseil général
Conseil régional

Eléments budgétaires :

Nombre de personnes salariées par l'opérateur :	NC
Nombre de personnes salariées sur le site :	NC
Masse salariale :	1,5 MF
Budget de l'opérateur principal :	3,1 MF
Chiffre d'affaires consolidé du site :	7 MF

Partenaires pour l'investissement

-

Les mots clefs

Territoires	Artistiques	Economiques	Politiques
Ruralité	Transartisticités	Formation de formateurs	Educacion populaire
Déprovincialisation	Transversalité entre tradition et novation.	Villégiature culturelle	Art moteur de la cité
Réhabilitation	Art de l'improvisé	Résidence artistique	Enfance de l'art
Revitalisation	Art de la diffusion de l'art	Tourisme/nature/culture	Débats philosophiques
Lire le territoire	Modernité de la nouvelle ruralité.	Nouveaux métiers en ruralité	Mémoire en marche
Historicité		Création d'entreprises du futur.	

Note budgétaire

Pour Uzeste, quatre structures sont à appréhender. Uzeste Musical, Cie Lubat, les Editions du Tilleul et la SCI Uzestoise. Les Editions du Tilleul et la SCI Uzestoise sont comptabilisées à partir de données recueillies en 2000 et reconduites en 2001. Pour la Cie Lubat et pour Uzeste Musical les comptes et budgets 2000 ne sont pas encore disponibles et seront peu significatifs (grève). Nous avons donc opté pour l'analyse globale sur le prévisionnel 2001 du site. Les chiffres comptabilisés sur 2000 sont considérés à partir des données 2001, afin de pouvoir intégrer Uzeste à l'analyse consolidé des dix sites.

Le Consolidé 2001 du site fait apparaître un budget de 7 MF sur lequel, Uzeste Musical représente 3 MF, la Cie Lubat 3,1 MF, les Editions du Tilleul 740 KF et la Sci Uzestoise 120 KF.

Produits

Le premier financeur public prévisionnel est le département avec 1,4 MF (20 %). (En fait sur le 1,4 MF, 140 KF proviennent du département des Landes, le reste du département de la Gironde)

L'Etat (culture, éducation nationale) couvre avec 770 KF presque 11 % du budget général. La région apporte 370 KF.

Les recettes propres sont la première source de produit avec 53 % du budget (3,7 MF). Elles se décomposent en recettes de spectacles (1,7 MF - Cie), recettes de billetterie (0,7 MF - festival), ventes diverses (0,69 MF – éditions et SCI) et autres prestations. Les autres subventions et partenariats représentent 420 KF (société civiles...)

Charges

Les locations sont faites à la SCI qui a acheté les biens immobiliers. Les autres charges liées au lieu ne sont pas identifiables.

Les charges de personnel représentent 41 %, qui sont pour beaucoup portées par la compagnie.

Investissement

La totalité des acquisitions qui ont été portées par le projet est de 200 KF (Maison de la mémoire, menuiserie, estaminet). Les travaux ont coûté 1,5 MF hors estaminet. De nouveaux aménagements sont à prévoir.

Références documentaires :

Rapports

Rencontres des labels d'ici
organisés les 1 et 2 avril à Uzeste

Uzeste Musical : laboratoire artistique et
politique de la Compagnie Lubat de Gasconha,
Olivier Perriolat 1999 - mémoire de Dess Arsec

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Uzeste Musical
Budget consolidé du site

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	737 837	737 837	Subventions	2 860 294	2 860 294
Variation de stocks	0	0	Total Etat	770 000	770 000
Achats de spectacle	155 000	155 000	Ministère de la Culture	670 000	670 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	5 787	5 787	Ministère de l'Education nationale	80 000	80 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage	0	0	Ministère de la Jeunesse et des Sports	20 000	20 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	122 000	122 000	Ministère de la Ville dont OSU	0	0
Fournitures administratives	0	0	Aides à l'emploi	0	0
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	0	0	Total Région	370 000	370 000
Achats de marchandises	455 050	455 050	Culture	370 000	370 000
Services extérieurs	951 500	951 500	Autres	0	0
Sous traitance générale	271 500	271 500	Total Département	1 390 000	1 390 000
Locations immobilières	100 000	100 000	Culture	1 390 000	1 390 000
Locations mobilières	525 000	525 000	Autres	0	0
Charges locatives et de copropriété	0	0	Total Commune	0	0
Entretien et réparations	0	0	Culture	0	0
Primes d'assurance	55 000	55 000	Autres	0	0
Etudes et recherche	0	0	Autres subventions & Partenariats	422 180	422 180
Documentation	0	0	TVA sur subventions	-91 886	-91 886
Autres services extérieurs	1 769 273	1 769 273	Ventes	3 689 700	3 689 700
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	86 000	86 000	Prestations de services	427 640	427 640
Publicité, publications, relations publiques	249 000	249 000	Recettes de spectacle	1 720 000	1 720 000
Déplacements, missions, réceptions	909 000	909 000	Recettes de billetterie	701 000	701 000
Frais spéciaux et de télécommunication	492 273	492 273	Location de salles et prestations annexes	151 000	151 000
Services bancaires et assimilés	33 000	33 000	Recettes de restauration et hébergement	0	0
Concours divers (cotisations)	0	0	Ventes de marchandises	690 060	690 060
Frais de gardiennage et sécurité	0	0			
Impôts, taxes et versements assimilés	53 387	53 387	Production immobilière	0	0
Charges de personnel	2 866 005	2 866 005	Autres produits de gestion courante	0	0
Charges de coproduction	0	0	Produits financiers	0	0
Autres charges de gestion courante	269 264	269 264	Produits exceptionnels	375 793	375 793
Charges financières	77 744	77 744	Repr. sur amortissements et provisions	75 868	75 868
Charges exceptionnelles	28 238	28 238	Transfert de charges	0	0
Dot. aux amortissements et aux provisions	170 779	170 779	Résultat (perte)	0	0
Résultat (bénéfice)	77 538	77 538	TOTAL	7 001 565	7 001 565
TOTAL	7 001 565	7 001 565			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Uzeste Musical
Budget C^{IE} LUBAT

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	266 000	266 000	Subventions	1 023 697	1 023 697
Variation de stocks			Total Etat	430 000	430 000
Achats de spectacle			Ministère de la Culture	430 000	430 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Éducation nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement	56 000	56 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	70 000	70 000
Achats de marchandises	210 000	210 000	Culture	70 000	70 000
Services extérieurs	342 000	342 000	Autres		
Sous-traitance générale	90 000	90 000	Total Département	580 000	580 000
Locations immobilières	80 000	80 000	Culture	580 000	580 000
Locations mobilières	147 000	147 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance	25 000	25 000	Autres		
Études et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation			TVA sur subventions	-56 303	-56 303
Autres services extérieurs	884 000	884 000	Ventes	2 080 000	2 080 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	38 000	38 000	Prestations de services	380 000	380 000
Publicité, publications, relations publiques	130 000	130 000	Recettes de spectacle	1 700 000	1 700 000
Déplacements, missions, réceptions	474 000	474 000	Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	232 000	232 000	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés	10 000	10 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	25 000	25 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	1 473 794	1 473 794	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	25 000	25 000	Produits exceptionnels		
Charges financières	30 000	30 000	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles	7 903	7 903	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	50 000	50 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	3 103 697	3 103 697	TOTAL	3 103 697	3 103 697

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Uzeste Musical
Budget UZESTE MUSICAL (FESTIVAL ET ACTIVITÉS)

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	367 000	367 000	Subventions	1 836 597	1 836 597
Variation de stocks			Total Etat	340 000	340 000
Achats de spectacle	155 000	155 000	Ministère de la Culture	240 000	240 000
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale	80 000	80 000
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports	20 000	20 000
Fournitures d'entretien et de petit équipement	66 000	66 000	Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	300 000	300 000
Achats de marchandises	146 000	146 000	Culture	300 000	300 000
Services extérieurs	509 500	509 500	Autres		
Sous traitance générale	81 500	81 500	Total Département	810 000	810 000
Locations immobilières	20 000	20 000	Culture	810 000	810 000
Locations mobilières	378 000	378 000	Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance	30 000	30 000	Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats	422 180	422 180
Documentation			TVA sur subventions	-35 583	-35 583
Autres services extérieurs	791 000	791 000	Ventes	872 000	872 000
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	48 000	48 000	Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques	119 000	119 000	Recettes de spectacle	20 000	20 000
Déplacements, missions, réceptions	435 000	435 000	Recettes de billetterie	701 000	701 000
Frais spéciaux et de télécommunication	166 000	166 000	Location de salles et prestations annexes	151 000	151 000
Services bancaires et assimilés	23 000	23 000	Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises		
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	17 000	17 000	Production immobilisée		
Charges de personnel	1 199 000	1 199 000	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	85 000	85 000	Produits exceptionnels	329 983	329 983
Charges financières	20 000	20 000	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles	20 000	20 000	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	30 000	30 000	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)					
TOTAL	3 038 500	3 038 500	TOTAL	3 038 500	3 038 500

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Uzeste Musical
Budget EDITION DU TILLEUL

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	96 808	96 808	Subventions	0	0
Variation de stocks			Total Etat	0	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques	5 787	5 787	Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises	91 021	91 021	Culture		
Services extérieurs	100 000	100 000	Autres		
Sous traitance générale	100 000	100 000	Total Département	0	0
Locations immobilières			Culture		
Locations mobilières			Autres		
Charges locatives et de copropriété			Total Commune	0	0
Entretien et réparations			Culture		
Primes d'assurance			Autres		
Etudes et recherche			Autres subventions & Partenariats		
Documentation			TVA sur subventions		
Autres services extérieurs	94 273	94 273	Ventes	617 548	617 548
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services	47 640	47 640
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions			Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication	94 273	94 273	Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	569 908	569 908
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	9 182	9 182	Production immobilisée		
Charges de personnel	193 211	193 211	Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante	159 264	159 264	Produits exceptionnels	45 800	45 800
Charges financières	9 191	9 191	Repr. sur amortissements et provisions	75 868	75 868
Charges exceptionnelles	335	335	Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	62 417	62 417	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	14 534	14 534			
TOTAL	739 216	739 216	TOTAL	739 216	739 216

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Budgets prévisionnels 2000 et 2001 - Uzeste Musical
Budget SCI UZESTOISE

CHARGES	2000	2001	PRODUITS	2000	2001
Achats	8 029	8 029	Subventions	0	0
Variation de stocks			Total Etat	0	0
Achats de spectacle			Ministère de la Culture		
Achats de matériel, équipements et trav. spécifiques			Ministère de l'Education nationale		
Fournitures, eau, énergies, chauffage			Ministère de la Jeunesse et des Sports		
Fournitures d'entretien et de petit équipement			Ministère de la Ville dont DSU		
Fournitures administratives			Aides à l'emploi		
Fournitures spécifiques liées aux spectacles			Total Région	0	0
Achats de marchandises	8 029	8 029	Culture		
Services extérieurs	0	0	Autres		
Sous traitance générale			Total Département	0	0
Locations immobilières			Autres		
Locations mobilières			Total Commune	0	0
Charges locatives et de copropriété			Culture		
Entretien et réparations			Autres		
Primes d'assurance			Autres subventions & Partenariats		
Etudes et recherche			TVA sur subventions		
Documentation					
Autres services extérieurs	0	0	Ventes	120 152	120 152
Rémunération d'intermédiaires et honoraires			Prestations de services		
Publicité, publications, relations publiques			Recettes de spectacle		
Déplacements, missions, réceptions			Recettes de billetterie		
Frais spéciaux et de télécommunication			Location de salles et prestations annexes		
Services bancaires et assimilés			Recettes de restauration et hébergement		
Concours divers (cotisations)			Ventes de marchandises	120 152	120 152
Frais de gardiennage et sécurité					
Impôts, taxes et versements assimilés	2 205	2 205	Production immobilisée		
Charges de personnel			Autres produits de gestion courante		
Charges de coproduction			Produits financiers		
Autres charges de gestion courante			Produits exceptionnels		
Charges financières	18 553	18 553	Repr. sur amortissements et provisions		
Charges exceptionnelles			Transfert de charges		
Dot. aux amortissements et aux provisions	28 361	28 361	Résultat (perte)		
Résultat (bénéfice)	63 004	63 004	TOTAL	120 152	120 152
TOTAL	120 152	120 152			

Attention, ce budget est à appréhender pour ses valeurs générales

Julie de Muer est l'une des principales animatrices du Batofar, l'un des lieux culturels parisiens les plus chroniqués par la presse. Dans certaines "sphères" on considère même un peu rapidement que ce bateau phare, ouvert 7 jours sur 7 (très tard le soir) et (presque) 365 jours par an n'est en fait qu'un dancing, une boîte de nuit à la mode. "C'est vrai que notre équilibre économique génère un paradoxe. Dès que l'on ne parle plus de nous, notre fréquentation baisse et donc notre équilibre est menacé. Lorsque l'on parle de nous, on est tout de suite catalogué dans les lieux tendance, sans grand intérêt culturel. Il nous faut simultanément casser l'image

du club et en même temps courir après. C'est une véritable paranoïa qui s'installe quant à l'identité artistique du projet."

Il est certain que l'équipe du Batofar réussit à tenir un équilibre assez unique en son genre. Il réussit à faire converger les intérêts d'une structure commerciale qui assure la gestion du bar et les intérêts d'une structure associative qui programme les événements artistiques. "Lorsque nous sommes arrivés avec la Guinguette Pirate sur un quai inlouable, au milieu du chantier, nous avons été considérés comme des marginaux. Et puis petit à

petit, nous sommes devenus un élément valorisant et nous avons pu envisager différemment notre implantation dans le quartier. Cette prise en compte de notre environnement a fondé le propos des résidences. Nous avons eu envie de travailler avec des villes comme Berlin, qui vivaient les mêmes changements que nous et interroger ainsi les transformations que nous allons subir, vivre, provoquer. Ces résidences nous forcent à réfléchir. C'est un autre temps."

Le Batofar est en effet ainsi devenu en quelque temps, l'un des lieux les plus remarquables de la scène électronique par son ouverture et sa singularité. Amarré devant la bibliothèque François-Mitterrand, il est un élément atypique du paysage culturel parisien et plus spécifiquement du paysage de ce quartier en pleine mutation dans le cadre de l'opération d'aménagement Seine-Rive-Gauche. Sa programmation, qui combine des découvertes et des artistes inscrits dans les réseaux de diffusion plus classiques est une interrogation permanente du rapport entre les musiques populaires et les musiques savantes, entre la musique que l'on produit ici et celle que l'on produit là-bas. Cette dimension internationale affirmée est souvent la source de projets qui ont un rapport direct à l'image, à la ville et bien sûr généralement à l'usage des nouvelles technologies. "Nous avons une attitude de production, mais en fait nous sommes dans une incapacité à produire. Nous n'avons pas les moyens de réellement monter les chantiers qui nous intéressent. Nous n'en avons ni les moyens financiers, ni les moyens techniques puisqu'il faudrait également disposer d'un lieu de fabrication."

La structure du projet du Batofar repose sur deux entités. L'association salarie dix permanents polyvalents, un chargé de production, deux programmeurs musique, une personne pour les arts plastiques, une personne au multimédia, une personne à l'administration et une à la comptabilité, un régisseur, une personne à la communication et une personne à la coordination. La société, composée d'un responsable d'exploitation, d'un chef barman, d'un comptable, de deux personnes à la maintenance et de barmen occasionnels, reverse 10 % de la recette à l'association. La société prend à sa charge la location du bateau et de l'anneau, le catering des équipes et le service d'ordre. L'association a ainsi un budget financé à 65% par la billetterie (prix d'entrée entre 50 et 70 F), 25 % par les subventions et 10 % par le reversement de la société. Les budgets de l'association et de la société sont de 5 MF chacun.

Le Batofar
Quai François-Mauriac face
à la bibliothèque François-Mitterrand
750013 Paris
Tél. : 01 56 29 10 30
www.batofar.lagare.fr
juliedemuer@freesurf.fr

Lors d'un débat télévisé concernant les questions de l'immigration et de l'intégration, Jean-Paul Alduy, le maire de Perpignan débuta son intervention en expliquant que dans cette ville, qui connaît une importante communauté gitane et maghrébine, deux politiques conjointes étaient menées. L'une culturelle, l'autre culturelle. La Casa Musicale, l'expérience menée depuis 1996 par Michel Vallet, était alors présentée par le maire comme l'un des exemples du travail d'intégration perpignanais, dans une émission de prime time sur une chaîne nationale.

Retour sur l'histoire. En avril 1996, dans le cadre du programme des projets culturels de quartier, l'action de Guy Bertrand, professeur au conservatoire,

qui travaille avec un groupe gitan, est identifié comme un potentiel de développement. A la recherche d'un développeur, et par l'intermédiaire de la Drac, Michel Vallet, alors directeur du festival Ramdam à Blois, rejoint Perpignan pour mettre en œuvre la convention de développement culturel de trois ans que la Ville et la Drac ont décidé de signer. En quatre ans le budget de l'association passe de 1MF à 4,4MF avec, pour l'année 2000, le premier déficit d'exploitation.

Le cœur de l'activité de la Casa est le développement des pratiques musicales et l'organisation d'un événement annuel, grande fête populaire mobilisant très largement les populations de la ville. La proposition " pédagogique " de

la Casa combine 60 heures d'ateliers de pratique tout public (500 participants), un accompagnement artistique et technique (mise à disposition d'un local équipé avec technicien), et des résidences d'initiation, de perfectionnement ou de création. Le festival annuel "Yda y Vuelta" regroupe les 600 musiciens qui participent tout au long de l'année à la vie musicale de la Casa. " Si la Casa connaît un réel succès dans la ville, c'est parce que l'on a joué la pertinence de l'offre, qui a répondu à une demande latente."

La Casa est installée aujourd'hui dans des locaux provisoires au cœur d'un site militaire abandonné par l'armée, l'Arsenal. Le site, qui abritait également un ancien couvent, est classé et a très vite été identifié comme un site possible d'investissement à long terme. Sur les 3500 m² de bâtiments, quelques mesures conservatoires ont été prises, mais l'essentiel des travaux doit encore être mené afin de sortir les utilisateurs actuels de la précarité. Le site est de plus situé au cœur de la ville, à la proximité du centre, dans un quartier en cours de requalification urbaine et en voisinage avec le collège Jean-Moulin.

Dans le projet du site qui se dessine, Michel Vallet a fait entendre le potentiel de développement que recelait l'expérience de la Casa. "Puisque, sur le site, d'autres structures étaient amenées à se localiser, j'ai proposé de repérer et de travailler avec les associations et les artistes pouvant, au-delà de leur propre objet, ouvrir un champ commun. J'ai réussi pour cela à faire renforcer l'équipe de la Casa avec un responsable du secteur arts plastiques, un responsable pédagogique et un responsable du secteur hip hop. Tout reste à déterminer car, à côté de l'institut Jean-Vigo (cinéma) pour lequel la décision a déjà été prise tout reste ouvert. J'aimerais, en fait, proposer l'installation d'équipes artistiques comme celle de Jackie Taffanel, avec

laquelle nous travaillons déjà, et attirer une équipe dans le domaine des arts de la rue. Il y a aussi d'autres équipes sur le territoire qui bénéficieraient d'un rapprochement comme l'association de l'art au cochon qui travaille dans le secteur de la vidéo".

L'équipe de la Casa se positionne pour être au centre du dispositif afin de travailler la singularité du projet, la diversité de ses publics et les rencontres transversales entre les disciplines. "Je crois que nous n'inaugurerons jamais le site, mais que les rapprochements successifs seront les garanties de l'ouverture du projet."

Le budget de l'association est de 4,3 MF en 2000 avec 2,5 MF pour le travail à l'année et 1,8 MF pour le festival.

Une petite dizaine de personnes constitue l'équipe permanente.

Pour l'investissement 5 MF sont inscrits sur la première tranche.

24 MF sont inscrits sur l'Arsenal dans le contrat de plan pour la transformation de la totalité du site.

La Casa Musicale
Michel Vallet
Arsenal - 1, rue J.-Vielledent
66000 Perpignan
Tél. : 04 68 62 17 22
Fax : 04 68 62 18 22

L'établissement public (Epa) de la ville nouvelle de Cergy-Pontoise, s'est porté acquéreur en 1998 des terrains militaires situés à proximité de la gare RER entre Pontoise et Cergy. Ce site militaire désaffecté de 14 hectares est bâti de 44 000 m² de planchers qui abritaient auparavant les casernes du ministère de la Défense. Ce quartier militaire programmé en 1870 fut livré en 1914 et présente des espaces standards composés de chambrées et d'ateliers d'artillerie.

Après l'achat du site, l'Epa a lancé un appel d'offres visant à trouver pour cinq ans un gestionnaire du site chargé de l'entretien, du gardiennage et de

l'animation de la caserne. Lauréat de cet appel, une équipe constituée dans la proximité de l'association Usines éphémères s'installe à la Caserne en août 1999, avec à sa tête Frédérique Magual.

L'objectif de l'Epa dans l'opération est de familiariser la population à un territoire enclavé, peu connu, qui n'a pas encore de destination programmatique ferme. De plus, conscient du besoin en espaces de travail exprimés dans la région parisienne, l'EPA transforme un coût de gardiennage du site en dépense productive, d'image et d'intérêt public. L'association titulaire de la convention se voit en effet mandatée

sur le lieu des missions précédemment énumérées et reçoit durant cinq ans une somme dégressive calculée à partir du coût de gardiennage évalué par l'EPA soit IMF.

Le projet artistique n'était pas en soit un fondement de l'appel à projet, mais très vite l'association va structurer une approche ayant pour but de qualifier les accueils réalisés. La mise en place d'un système de sélection, d'un fonds de coproduction et d'un réseau de diffusion dans le Val-d'Oise du travail produit à la Caserne va très vite positionner le projet dans une relation institutionnelle dynamique. La Drac, le Frac, des critiques, des galeristes prendront place au sein des commissions.

Après un an et demi de tâtonnements, la structure se rode et les premières contestations doivent être travaillées par l'équipe en place. "La pression locale s'est faite plus forte ces derniers temps. On nous a traités de Parisiens, alors il a fallu réexpliquer et peut-être aussi rééquilibrer, valoriser nos actions vis-à-vis des plasticiens rmistes et médiatiser le réseau que nous constituons peu à peu avec le Théâtre 95, l'école d'art (Cergy), l'espace Michel-Berger (Sannois), le studio l'Usine (Fragny) et la biennale d'art contemporain (Enghien). La Caserne est en effet avant tout un lieu de repli, de concentration, de création d'œuvres, les murs d'enceinte restant très prégnants et résistants à l'ouverture au public. Ceci ne nous empêchera pas de développer un programme d'actions pédagogiques, d'insertion et de médiation qui favorisera l'appropriation du projet par les habitants."

Sur le site de la Caserne, qui reste un espace extrêmement difficile à faire vivre de par sa taille, 34 ateliers de plasticiens, un espace chapiteau, 10 ateliers de théâtre et de rue, 12 studios de musique et des bureaux,

notamment d'associations d'insertion à partir de la culture, ont été ouverts. L'ensemble est à ce jour occupé et le fond de coproduction a été ouvert. Les artistes plasticiens qui bénéficient de bourses reçoivent une dotation de 10 000 F souvent consacrée à l'achat de matériaux.

Les artistes plasticiens paient pour une surface de 80 m² une participation au frais de 600 F HT par mois, un groupe musical 1 000 F et une compagnie de théâtre 1 500 F. les charges sont facturées en plus de cette somme.

Ce "5 lieux de fabrique et d'accompagnement de projets artistiques" bénéficie du soutien de l'Epa (1 MF), du ministère de la Culture (460 KF), du ministère de la Jeunesse et des Sports (100 KF), de la Ville, du conseil général et du conseil régional, et d'aides à l'emploi (IMF).

Des financements en équipement ont également été obtenus à hauteur de 500 KF.

L'équipe est constituée d'une petite dizaine de personnes et de 4 gardiens, et tente d'émanciper le projet de la seule attribution de lieux de travail en produisant des projets spécifiques et en offrant aux artistes résidents un centre ressource et des soutiens ponctuels.

La Caserne
Frédérique Magal
1, rue du premier Dragon
95300 Pontoise
TÉL. : 01 34 25 82 35
Fax : 01 34 25 82 36
la.caserne@liberty.surf

Le Comptoir est un nouvel espace, ouvert à la fin de l'année 2000, d'ateliers, de studios, de bricolage et d'excentricité inventé par deux équipes artistiques, L'Art de vivre et Les Pas perdus. Ce lieu permanent de rencontres et de créations installé dans le quartier de la Belle-de-Mai à Marseille accueille deux structures développant pour la première des projets dans le spectacle vivant (sous la responsabilité d' Yves Fravéga – l'Art de vivre) et pour la seconde des projets dans les arts plastiques et arts visuels (sous la responsabilité de Guy-André Lagesse – les Pas perdus)

Ce projet entrepris en commun vise à favoriser des initiatives multiples et diversifiées de plasticiens, de réalisateurs, d'écrivains, d'acteurs, de musiciens convoquant différents modes d'expressions. "Le principe de l'installation d'un studio de bricolage et d'excentricité nous est venu à la suite

de conversations où nous avons constaté deux nécessités : celle d'organiser nos activités de façon plus régulière, celle de changer de principes de production. Pour l'Art de vivre il s'agit d'abandonner l'idée de fabrication de spectacle, au profit d'autre types de formes plus légères. Pour les Pas perdus il s'agit d'approfondir une recherche dans le domaine des arts plastiques menant toujours davantage à une relation privilégiant un contact direct avec le public. Il nous a semblé opportun de disposer d'un lieu et d'un équipement, dans un système où l'on serait dégagé d'une obligation, non pas celle de produire, puisqu'on s'y rendrait pour cette raison, mais celle de respecter un format, une forme prédéterminée par la commande (celle du "spectacle", de l'"objet d'art"). Il s'agirait d'inverser un processus : tous les ouvrages hétéroclites fabriqués dans ce contexte pourraient produire, mis bout à bout, un joyeux bazar qui nous

semble proche de l'idée que nous nous faisons du spectacle (c'est-à-dire ce qui advient, et non pas ce qu'il faut fabriquer). Il sera le lieu d'exécution de petits travaux, qui pourront prendre l'allure de formes intermédiaires ou provisoires. Par principe ce studio sera fait pour fabriquer tout ce qui nous passe par la tête, dans les conditions dans lesquelles on se trouve. Ces conditions doivent favoriser l'"humeur" indispensable à de telles intentions.

Ces conditions ne sont pas que matérielles, mais font aussi référence à un état d'esprit : le goût pour une certaine instabilité de l'installation (les cabanons) et pour la circulation (les campements où rien ne manque et où rien n'est fait non plus pour rester). Il ne s'agit pas de renoncer aux commodités essentielles à la réalisation de nos projets, mais de chercher à repérer un dispositif propice à l'effervescence. L'équipement devra impérativement être efficace, même s'il se présente comme modeste et d'apparence sommaire."

Un lieu pluridisciplinaire

"Ce qui fait la particularité de notre démarche, c'est la nécessité de circuler d'un mode d'expression à l'autre, de passer de l'art dramatique à la musique, à la danse, au cinéma, etc. Ces croisements n'ont rien de définitif et ne se présentent pas comme des difficultés remarquables. Tous ces modes d'expression sont utilisés comme on utilise des matériaux de récupération en art plastique (chercher l'équilibre dans l'agencement d'éléments empruntés). Le choix qui est fait est celui d'emprunter des postures : celles des musiciens, des danseurs, etc, par goût, par plaisir. Nous ne sommes évidemment pas dans un rapport d'imitation parodique avec ces pratiques, mais plutôt en situation d'usurpateurs (choisir d'être ce que l'on ignore peut prendre l'allure d'une imposture, mais c'est l'imposture inverse de celle qui consiste à montrer

son savoir-faire pour masquer son ignorance). Même dans les disciplines qui seraient nos spécialités, puisque nos formations et nos expériences ont fait de nous des comédiens, des musiciens, des danseurs, des cinéastes... nous sommes toujours tentés par des genres que nous ne connaissons pas. De toute façon, pour nous, c'est toujours notre état d'ignorance qui se donne en spectacle (et nous sommes surpris que certains prétendent à autre chose). Pour nous, en tant que praticiens approximatifs, la réussite absolue dans le savoir-faire c'est acquérir la virtuosité de l'insuffisance."

Un lieu de rencontre avec le public autour de projets de créations

"Ce doit être un lieu d'expérimentation des choses au quotidien, sans autre souci d'échéance que celui du goût de vouloir faire partager au plus vite. Ce n'est pas un lieu de diffusion mais de fabrication, même si, de fait, il est attractif et peut ponctuellement devenir le lieu d'événements autour de nos productions. Ces visites ou rendez-vous publics pourraient être comparés à des promenades ou déambulations, matières à une rencontre poétique. Nous voulons mettre en place un art de la rencontre où le public-visiteur est pris en considération comme faisant partie intégrante du processus de création."

Un lieu de collaboration, de développement de "pratiques participatives"

"Cet espace est conçu pour intensifier les relations et les opportunités de réalisations communes avec des personnes ciblées qui sont engagées à leur manière dans un processus créatif : enfants, personnes handicapées, étudiants des beaux-arts, artistes populaires, artisans... le but étant de favoriser et de valoriser la combinaison entre une pratique "conceptualisée" et une pratique "empirique", l'une s'appuyant sur l'analyse d'une

démarche, l'autre se façonnant intuitivement au gré des événements.

L'intérêt de mettre en œuvre des projets de collaboration avec ces participants spécifiques se situe dans le regard nouveau, donc critique, qu'ils apportent sur la production artistique ; ce qui permet d'avancer ensemble à l'intérieur de la création (rigueur dans la fabrication, exigence sur le sens, précision dans les intentions). Ces travaux communs permettront aux créateurs de se familiariser les uns avec les autres et de s'initier aux outils technologiques mis à leur disposition".

Le lieu, dont les travaux d'aménagement rendent déjà une part du site utilisable, est structuré sur deux niveaux dans une friche accueillant différentes activités commerciales et artisanales, mais également des activités artistiques. 400 m² sont d'ores et déjà exploitables 900 m² complémentaires le seront dans les mois à venir. La situation du lieu au sein du Grand Projet de Ville peut permettre d'envisager la qualification de celui-ci en un "pôle artistique de référence".

Les travaux représentent un coût de 600 000 F qui ont été financés par les différentes collectivités.

Le Comptoir
10, rue Sainte-Victorine
13003 Marseille
lartdevivre@free.fr
04 91 64 31 04
lespasperdus@wanadoo.fr
04 91 33 15 23

La Condition Publique de Roubaix est en train de changer d'histoire. Ce bâtiment magistral inscrit à l'inventaire va se transformer en un nouveau lieu culturel d'ici quelques années par la volonté de la Ville qui voit là l'occasion de marquer, une fois de plus, son savoir-faire en matière de transformation de friches industrielles. Une équipe a été recrutée, au mois de juillet 2000, pour mettre en œuvre le processus. " Nous avons l'ambition de créer un nouveau lieu, d'être en complémentarité avec les projets existants et de ne surtout pas ajouter une structure de plus." Les deux chargés de mission, Véronique Barbezat et Manu Barron, s'entourent peu à peu

d'une équipe qui va avoir en charge d'élaborer le projet et les équipements qu'il nécessite.

Les objectifs du projet sont encore en définition mais, d'ores et déjà, plusieurs axes forts structurent son positionnement. Le projet se définit en premier lieu par la mise au cœur du site des artistes au travail. "Nous voulons faire des lieux de vie, casser les frontières, placer l'artiste dans le regard des gens comme quelqu'un qui travaille." Sur ce fondement viennent ensuite toutes les questions liées aux territoires (artistiques, physiques, sociaux...) qu'explorera la Condition Publique qui

veut être dans "une ultra-proximité de quartier et une dimension internationale simultanément, sans schizophrénie". Pour les deux responsables du projet "ce qu'il faut créer, c'est une structure qui ne soit pas faite pour un homme mais pour les artistes et le public."

Pour ce projet qui se construit de toutes pièces à partir de l'équipe de préfiguration, l'enjeu principal va être de faire coexister et de croiser des dynamiques locales déjà présentes sur le terrain et des accueils régionaux, nationaux et internationaux qui situeront la Condition publique comme un lieu d'émergences et de rencontres artistiques. "Il nous faut conjuguer des paradoxes, des contradictions apparentes, comme notre rapport à l'alternatif, le portage politique puissant, un lourd suivi institutionnel, la qualité incroyable du patrimoine qui nous abrite, sa nécessaire transformation, notre désir de contemporanéité architecturale et artistique, l'ouverture d'un lieu de diffusion et l'urgence d'une pépinière culturelle de projets économiques..." Pour affirmer son projet l'équipe va bénéficier d'un temps de préfiguration, configuration particulièrement rare dans ces nouveaux types de projet. Durant ces trois ans, il sera malgré tout indispensable de commencer à tenter des expérimentations in situ ou dans la ville pour rallier les acteurs locaux et positionner le projet sur la scène de l'euro-région."

La politique artistique qui est au centre du projet est en cours de définition et se situe notamment autour de la problématique de l'adaptation de l'outil (qui sera livré en 2002-2003) et des demandes artistiques et publiques actuelles. Le projet est ainsi en débat, entre la revendication d'une excellence artistique, d'un réseau international de lieux culturels décalés et institutionnels et d'une réflexion sur l'évolution des pratiques des artistes et des publics. La

situation urbaine et géographique de la Condition publique est également un des principaux actes de réflexion d'une équipe qui a bien identifié la mobilité des projets et leurs positionnements locaux ". .

Dans la recherche sur la nature de l'outil qui devra être " construit " sur ce site et sur l'équilibre qu'il proposera, l'équipe entend associer outre un "comité de personnalités", des opérateurs car " dans un lieu comme le nôtre il est plus juste de programmer des programmeurs, plutôt que de signer seul, la totalité de la programmation ". .

Enfin le lieu, autrefois "conditionnement textile de Roubaix", accueillera un programme architectural lourd qui devra permettre de conserver l'esprit des lieux et lui donner un maximum de souplesse. De la grande halle pour des expositions, à la petite salle pour des concerts, aux locaux commerciaux, en passant par les résidences d'artistes et les pépinières d'entreprises culturelles et multimédia, le maître d'œuvre (choisi dans le cadre d'un marché de définition) devra trouver les réponses architecturales adaptées à la qualité et à l'ambition du lieu. De plus, la dimension urbaine et paysagère sera une donnée importante du projet avec la rue intérieure, l'interconnexion avec les autres friches en proximité ou l'accessibilité aux exceptionnelles terrasses. En ce sens également le projet sera suivi comme une expérimentation.

Coût d'objectif des travaux 140 MF (première tranche de 70 MF)

La mission de préfiguration coûte hors charges artistiques environ 1MF par an.

La Condition publique
Véronique Barbezat et Manu Barron
14, place Faiderbhe 59100 Roubaix
info@laconditionpublique.com
Tél : 03 28 33 57 57
Fax : 03 20 45 16 59

“ La Fabriks, c'est compliqué, c'est improvisé, c'est se débarrasser des idées, car une idée qui préexiste fait partie de la culture. Pour faire de l'art tu dois travailler sur l'évidence, te tenir dans l'espace incertain de l'insu. Si tu n'échappes pas à ton goût pour l'historicité, tu fais de l'artisanat, de la culture, pas de l'art."

La Fabriks est l'association animée par Jean-Michel Bruyère, une compagnie informelle, un groupe transdisciplinaire (différents métiers) et transculturel (Europe de l'Est, de l'Ouest, Afrique) qui a inventé son propre système d'ordre imaginaire, le Vospazar. Le groupe travaille autour d'Actéon, "sans projet, sans idée, avec un peuple de chiens et le carnage du maître", utilisant

chaque occasion (un festival, une résidence), pour réitérer cette tragédie, "cette brutalité pastorale", qui les réunit, artistiquement, intellectuellement et amicalement.

La Fabriks est l'une de ces nombreuses expériences qui ne trouvent pas dans les dispositifs existants la possibilité de développer leur travail artistique. Sans structure permanente, travaillant simultanément à Paris, Dakar et Marseille et souvent dans d'autres villes, le groupe ne peut se réunir que grâce à la complicité de quelques institutions qui, jouant avec leurs cahiers des charges, leur proposent, le temps d'un festival ou d'une commande l'occasion de produire quelques-unes des

expériences. La plupart du temps, ces interventions, ne permettent que de financer les transports, les défraiements et les outils technologiques nécessaires au travail.

"Ce que je me demande, c'est si l'institution peut avoir un rapport à l'art en train de se faire. Pour moi le temps de l'art, c'est le temps de l'expérience, de l'expérimentation. L'art, c'est dans le geste, pas dans l'objet, alors que tous les lieux culturels sont fondés sur la représentation. C'est stupide de croire que l'on va faire des lieux d'art de ces lieux-là, ils existent et remplissent leur fonction. Il ne faut ni les supprimer, ni les réformer. Je refuse par contre que les institutions s'approprient la notion de création et de production de l'art. Je ne demande pas que l'on crée une nouvelle catégorie, simplement que l'on ne crée pas plus de confusion."

Jean-Michel Bruyère n'a pas l'intention de s'installer quelque part. "Je ne veux pas me considérer comme concierge, tant que les choses sont comme cela en tout cas. Je ne suis pas obligé de participer à la sociabilisation de l'art et à la dépolitisation des rapports sociaux. Même si je travaille avec les enfants à Dakar, je ne le fais pas pour l'Etat, en relais de la déficience du politique. Ce qui se passe en France, c'est cela, un relais pris par les artistes, dans un vaste processus de moralisation de l'art."

"J'ai l'impression en fait de travailler en amateur. Ma seule rémunération à peu près stable, c'est de faire la publicité (graphiste, concepteur) de la scène nationale du Merlan à Marseille. Lorsque le ZKM fait appel à moi pour tester leur nouvel outil technologique, dans le média théâtre, il m'apporte en fait une mise à disposition techno-

logique, que l'on peut évaluer à 10, 20 MF. En même temps il ne me donne pas un franc en production artistique, pour payer qui que ce soit. Comme je n'ai jamais obtenu de financement régulier pour le fonctionnement du groupe, nous sommes toujours en train de coproduire nos créations. Ce problème est particulièrement grave, pour les artistes qui comme nous mobilisent des moyens technologiques importants. De plus, chaque fois que l'on a proposé de nous aider, cela impliquait l'arrêt de notre raison même d'être. C'est une confusion permanente sur la nature de notre démarche. Nous ne faisons pas un travail sur le rapport art et société."

"Ce dont nous avons besoin, c'est des moyens de coproduction (1,5MF) et d'un plateau technique de base. Cela apporterait une constance, une permanence du travail avec une possibilité de présentation publique."

Roger des Prés a installé la Ferme du Bonheur à Nanterre, après avoir fréquenté différents lieux de la région parisienne. Le Caes de Ris-Orangis, l'Hôpital éphémère...puis Nanterre en 1993. Roger des Prés est un artiste de théâtre de rue, de cirque, un plasticien qui a planté son univers à côté du chapiteau de Michel Novack, pas très loin de l'université, au pied des tours de la cité. Sur ce terrain vague, la compagnie Paranda Oulam qu'il a créée a planté son décor fait de tentes, de baraques, de caravanes, d'écuries, de poulaillers, de jardins et de chemins.

Roger des Prés vit là au milieu des animaux (un bouc, quatre chevaux, des poules, trois dogues allemands), accompagné par les salariés de la compagnie, pour mener les projets les plus fous, qui font que pour une soirée, une semaine ou un mois " le monde entier est à Nanterre ". Un festival de musiques traditionnelles, la mise en scène d'un Dostoïevski, une collaboration pour le jardin avec Gilles Clément, la construction du Favela Théâtre avec Patrick Bouchain... ont donné à Roger des Prés la possibilité de faire vivre son projet avec quelques

soutiens institutionnels et dans une précarité absolue. Comment définir un lieu où la température est systématiquement inférieure à celle de l'extérieur (en hiver), un lieu où les animaux sont interprètes et gardiens, un lieu où les agressions extérieures sont fréquentes et qui implique deux jeunes voisins à la dernière création, un lieu bénéficiant du soutien du ministère de la Culture au titre de l'"aide aux compagnies gérant un lieu" et qui squatte un terrain sur lequel la Ville ne lui établit pas de convention, un lieu où les seuls salariés sont quatre emplois jeunes et qui recoit une subvention de 2 500 F du conseil général, un lieu que la commission de sécurité vient visiter après une pleine page dans *Libération*, un lieu dont les amis sont inscrits dans le "fichier bonheur" et participent librement aux différents événements organisés en offrant une caisse de champagne ou un arbuste, un lieu soutenu par YSL, la CDC ou LVMH, un lieu frappé par la tempête... un lieu du paradoxe.

"Plus la brutalité de l'environnement sera grande, plus j'irai vers la préciosité, parce que je le vauds bien.

"Le Favela Théâtre a été construit sans permis de construire, mais dans ce désordre urbain, chantiers d'autoroutes, cités HLM, couloirs aériens, héliport... La question ne s'est jamais posée de permis mais de devoir, devoir de poésie...

"J'ai suffisamment d'idées pour construire une bonne centaine de mondes, mais je n'ai que quatre jambes et six bras.

La Ferme du Bonheur est un lieu d'artiste, un lieu d'une violence poétique exceptionnelle dans lequel on a pu assister aux représentations de *l'enfant criminel* de Genet ou à celles du *Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski, retraduit spécialement par Roger des Prés et un ami, "pour ne pas avoir à payer les droits, et puis parce que c'était bien".

Roger des Prés est également un nomade, il devra bientôt quitter le terrain occupé illégalement car un IUT doit être construit sur le site. Alors il cherche déjà un autre espace pour développer un projet plus large lié à l'environnement et à l'agriculture et pourquoi pas une île, celle de Chatou, de Fleury ou de Saint-Martin.

Le budget annuel de moins de 1MF avec 4 salariés en emplois jeunes (Drac 200 KF, Cnasea, 400 KF)

Document de présentation de la Compagnie Paranda Oulam, théâtre, le laboureur forain "La Ferme du Bonheur" Cassandre, décembre 1999, janvier 2000

Document graphique dans le dossier, plan croquis, photos couleurs.
La Ferme du Bonheur
220, av. de la République
92 000 Nanterre
Tél. : 01 47 24 51 24

En octobre 2000, dans le cadre des rencontres franco-italiennes, une table ronde a été organisée autour du thème des nouveaux lieux culturels. Il nous a semblé intéressant, de relever dans les propos de cette discussion quelques positionnements de "friches" italiennes.

La friche Koréja à Lecce de la compagnie Cantieri

La friche Koréja est une ancienne fabrique de tuiles située à Lecce dans l'Italie du Sud. Cet espace a été acheté par la compagnie Cantieri sur ses fonds

propres qui remboursent sur dix ans l'emprunt par mensualités de dix millions de liras par mois (35 000 F). Pour la compagnie, cette aventure répond au désir de "vivre et habiter dans un espace qui correspond à notre communauté, un lieu particulier dans une ville de 50 000 habitants. Nous utilisons cet espace comme un lieu de production où l'on construit l'expérience théâtrale, une maison ouverte, une sorte d'île habitée par des gens, une place aussi pour les gens du quartier".

"Ces espaces sont pour nous des

petites cités dans la cité, dans lesquelles les rencontres avec le public sont très différentes des rapports de consommation que l'on trouve dans les théâtres en général. Ce sont aussi des lieux de formation pour les adultes comme pour les enfants, un lieu où l'on peut travailler avec les publics, un lieu où l'on peut penser le théâtre. Notre fonctionnement est horizontal et nous faisons en sorte qu'une fonction ne prenne pas le dessus sur une autre. L'Etat italien ne prend pas en compte ces expériences. Nous sommes soutenus par l'ETI (Entente théâtrale italienne) sur des projets en termes d'aménagement du territoire, dans les Pouilles par exemple, mais les collectivités régionales et les politiques structurelles européennes ne sont pas mobilisées sur ce champ."

Le Links à Bologne – Nelsy Ledi

"Bologne est une ville "culturelle" exceptionnelle. Avec ses 400 000 habitants, dont 100 000 étudiants, les opérateurs culturels peuvent compter sur une demande forte et structurée. La ville-laboratoire, comme on l'a souvent appelée, est également un lieu propice à l'expérience mais hostile à leur développement. Pour le Links, la Ville (propriétaire de ces magasins), avait donné en 1994 ces espaces à un cartel d'associations. Les activités qui y ont été développées ont toujours été considérées comme un problème, jamais comme un potentiel. On nous a enfermés dans une catégorie sociale et non culturelle. La solidarité économique existant à l'intérieur du site, nous a permis de garder une grande indépendance et de programmer dans les arts visuels et la musique en ouvrant le lieu à des publics très différents. Les moyens du lieu ne nous ont jamais permis de faire que de

l'accueil. Après toutes ces années, je crois que je privilégierai le principe de nomadisme. Je ne veux pas garder une maison. Il faut se déplacer pour éviter la fossilisation."

Le théâtre Garibaldi de Palerme – Matteo Bavera

La Sicile a été durant un siècle une terre propice à la construction de théâtre. Ce théâtre de 1860 est devenu en trente ans une ruine, victime successivement d'une rénovation catastrophique et des feux de joie des fêtes populaires (le théâtre Garibaldi était en bois). En 1995, la compagnie cherche un lieu où se régénérer. A Palerme, dans une ville "retournée" par le juge Falcone, Carlo Ceccchi accepte de venir travailler au Garibaldi, dont il a rêvé comme étant le spectre de Hamlet. Ce cadre exceptionnel et particulier (par exemple l'impossibilité de faire le noir) va conditionner le travail et être pris comme tel. Après cinq ans de créations, de laboratoires intégrant acteurs et musiciens palermitains, les premiers signes de fatigue, les premières questions apparaissent. "La régénération pour nous, c'était d'abord retourner sur des spectacles. Revenir sur le corps des spectacles, leurs donner une nouvelle vie. Pour changer de dessein, nous avons travaillé sur l'idée du théâtre et de la ville détruits et promu l'idée d'une réhabilitation du théâtre qui nous permette de travailler hors les cinq mois d'été, tout en ne faisant que des interventions très respectueuses de l'esprit de lieu. Tout cela a été une régénération. L'autre jour je demandais à Carlo ce qu'il avait appris au long de cette aventure. Il m'a répondu : ne plus avoir peur du public".

Les Frigos font partie des sites historiques du travail artistique. Ce lieu, situé quai de la Gare dans le 13^e arrondissement de Paris, est une propriété du Réseau ferré français qui loue le bâtiment à des artistes, des micro-entreprises, des artisans et quelques professions libérales. Ce regroupement d'artistes a permis au cours des dernières années de maintenir dans ce quartier en mutation un pôle de vie et d'activités reconnu, au niveau national et international, comme l'un des plus importants pôles de résidences artistiques. Avec le temps et les aménagements successifs, effectués par les occupants, le site a été utilisé au maximum de ses capacités. L'architecture de ces anciens Frigos, quelques

peu carcéraux, a permis de faire cohabiter des activités dans des domaines différents, en évitant les trop fortes nuisances, liées à la contiguïté des résidents. Différentes disciplines, différents niveaux professionnels, différents horizons culturels, se côtoient dans les Frigos qui ont un temps accueilli toute la nouvelle génération du Jazz des années 80, avant d'être également utilisés par des plasticiens, des artisans, des graphistes, des architectes... Aujourd'hui près de 250 personnes travaillent sur le site.

Par sédimentation, le projet s'est peu à peu installé dans le paysage culturel parisien, masquant sans doute la précarité de l'installation des locataires

du quai de la Gare. L'émergence du projet d'aménagement urbain, Seine-Rive-Gauche menace en effet le lieu, qui ne devait pas être conservé dans le cadre de la transformation du site. Après l'expulsion des squats du quartier, et la démolition d'un des bâtiments voisins des Frigos qui accueillait également des résidences artistiques, la résistance des utilisateurs a permis de stopper la démolition du bâtiment et de contraindre les appétits des aménageurs.

L'expulsion évitée, les questions liées à l'avenir du site restent entières. Le statut du bâtiment doit évoluer, puisque son propriétaire, la Sncf, Réseau ferré de France, ne souhaite pas le rester. Les 8 900 m² ont été évalués à 42 MF par le service des domaines, et les 90 utilisateurs, qui règlent des loyers de 3 000 F à 15 000 F, ne savent pas encore qui sera leur prochain bailleur. L'achat par un propriétaire public est en négociation afin de maintenir le fonctionnement actuel, en garantissant que les droits acquis ne se transmettent pas et s'éteignent avec l'arrêt de l'activité d'origine. Ce système permettrait de ne pas privatiser le foncier et offrirait la possibilité d'accueil de nouveaux résidents au fur et à mesure des départs, et ce dans un esprit de service public. Une autre hypothèse serait la vente "par appartement" du site, et la transformation en copropriété. Plusieurs des résidents ayant réalisé des travaux importants trouveraient, bien entendu, cette possibilité attractive, puisque le prix de la transaction serait l'occasion d'un bon investissement. La difficulté de ce type de montage est double. Tout d'abord, certains utilisateurs actuels n'auront pas la capacité économique de se porter acquéreurs de leur atelier. Ensuite, la pérennisation de l'activité artistique au sein des Frigos risque d'être mise à mal, car au fur et à mesure la tentation risque d'être grande, pour certains, de réaliser une plus-value

immobilière en vendant l'atelier comme loft ou bureau.

Une autre problématique a trait au statut urbain du bâtiment. Avec ce combat pour leur survie, les occupants du quai de la Gare se sont mobilisés pour proposer une animation culturelle qui ouvre le site. Le statut du site, même s'il reste celui d'un lieu de travail, pourrait évoluer afin d'accompagner la transformation urbaine. Les Frigos sont en effet un des lieux d'animation possible de ce nouveau quartier qui se veut être "un nouveau quartier Latin". En cela, il est indispensable que soit reconstruits et ré attribués les 4 000 m² de locaux qui ont été rasés, et ce dans un plan urbain qui permette de retrouver une lisibilité du site, notamment depuis les quais. Or, le plan qui a été établi sur cette zone de Seine-Rive-Gauche, isole l'îlot des frigos par des opérations immobilières importantes visant par exemple à construire 40 000 m² de bureaux entre les quais et les Frigos. Pour s'opposer à ce projet, l'association des Frigos, occupe depuis quelques mois le terrain et négocie avec la société d'économie mixte l'évolution possible du projet urbain. Seule cette mobilisation orchestrée depuis 1992 par l'association pour le développement du 91, quai de la Gare a permis de résister aux pressions immobilières, en réunissant au-delà du seul intérêt des occupants, d'autres militants qui tentent de faire entendre leurs voix dans ce grand projet d'aménagement, décidément très controversé.

Les Frigos
Jean-Paul Reti
91, quai de la Gare
75013 Paris
Tél : 01 45 70 94 94

Mustapha Aouar est francilien. Il a eu un parcours théâtral qui l'a entraîné de Colombes à Vitry en passant par Strasbourg. Du théâtre amateur au collectif, l'immersion dans le théâtre sera "son va-tout, un éclatement positif, une réponse à son enfermement familial". En 1980, la création de la compagnie marque une étape déterminante dans le parcours de Mustapha Aouar, qui souhaite "écrire des spectacles, les mettre en scène, en construire les décors". "A partir de cette époque, les spectacles produits par la compagnie se sont diffusés facilement et une certaine représen-

tation du métier et de la carrière s'est installée. Je suis allé vers la marionnette, l'engagement syndical, j'ai eu peur de la reproduction systématique et j'ai décidé, en 1986, de produire un spectacle avec vingt-cinq personnes, un spectacle intournable. Pendant dix ans, j'ai eu ainsi un parcours chaotique avec chaque fois une remise en cause. En 1995, je préparais la création d'un spectacle sur l'Espagne médiévale, Séville, la définition du jardin perdu, la place de la civilisation arabe, Raoul Ruiz... Je m'étais beaucoup investi sur ce spectacle et j'avais trouvé les moyens de la production, environ 1,5 MF. J'avais

choisi comme coproducteur principal le théâtre Jean-Vilar de Vitry et je me suis retrouvé avec un interlocuteur qui veut le spectacle pour trois mois plus tard, et pour deux ou trois représentations. Ne voyant pas d'issue, j'ai vu de mon bureau, que j'occupais déjà à Vitry sur le domaine ferroviaire, la halle en face... "

Quelque temps après la création, Mustapha Aouar propose de réunir dix compagnies afin "de s'affranchir des directeurs de théâtre qui font ...". Le principe est de louer le lieu, de l'aménager et de proposer des bureaux et un espace partagé autour d'un projet artistique commun. Six mois plus tard le montage est bouclé avec la Ville, la région et la Drac. Les travaux débutent, et les compagnies enthousiastes se désengagent les unes après les autres". On a donc refait le projet, architectural notamment, ce qui nous a permis d'éviter le découpage de la grande halle. On a alors tout assumé, l'architecture, la maîtrise d'ouvrage, la maîtrise d'œuvre, la relation aux entreprises... Ce mode de production du lieu nous a permis d'associer les collectivités publiques au plus près et nous avons ouvert en décembre 1996 avec une rencontre "Alger rit." Ça sert à cela les lieux intermédiaires." Durant deux ans, le lieu ne sera pas aux normes de sécurité et c'est seulement avec la tranche de travaux de 1998 que le lieu sera mis en conformité. Les 1350 m² auront finalement été rénovés pour un montant de 4,5 MF (30 % l'association, 10 % la Ville, 40 % l'Etat, 20 % la région).

La halle n'est pas le lieu de la compagnie qui mène ses propres activités indépendamment du projet artistique de Gare au Théâtre. "Pour moi, c'est le lieu d'un projet artistique collectif, c'est-à-dire

d'un espace qui vise à rapprocher des singularités à provoquer des frictions. Souvent, on me critique sur ce terrain comme ne faisant pas de choix. Si je me fous de la qualité, c'est qu'il faut bien opposer quelque chose au discours de l'excellence. Ma position n'est pas celle d'un discours, c'est une position qui s'exprime dans la réalité. Je crois qu'il faut favoriser l'ouverture, la tentative, l'expérience. J'en ai marre de ce discours sur le trop de compagnies. Le problème c'est le trop de produits."

Aujourd'hui Gare au Théâtre est inscrit dans le paysage culturel comme un lieu proche des problématiques des compagnies. Des commandes aux écrivains contemporains (Petit, petit, petit...), à "Nous n'irons pas à Avignon", le lieu dirigé par Mustapha Aouar, gagne, peu à peu, notamment grâce aux dispositifs des emplois jeunes (quatre postes), les conditions de son autonomie par rapport à la compagnie. "Ce sont deux plaques qui se superposent et qui bougent ensemble. Il n'y a pas de disparition de l'un sur l'autre, plutôt un enrichissement mutuel qui s'affine avec le découplage de deux fonctions."

Pour garantir la pérennité du projet, Gare au Théâtre doit faire avec la nature de la convention d'occupation précaire qui lie la SNCF. L'équipe, qui loue le lieu 200 KF par an, se bat pour défendre le principe d'une mixité de fonctions sur ce site industriel que la SNCF souhaite dédier au ferroutage, mixité qui pourrait aller, si les démarches entreprises par l'association aboutissent, jusqu'à la mise en place d'un véritable partenariat.

Journaux Gare au Théâtre
Revue de presse,
"Nous n'irons pas à Avignon"
Gare au Théâtre Fabrique,
document de présentation

Gare de fret, 13, rue Pierre-Sémard
94400 Vitry-sur-Seine
01 46 82 61 90
01 46 81 21 60
contact@gare-au-web.com
www.gare-au-web.com

La transformation des Halles de Schaerbeek aura été longue et lente. De 1974 à 1994, il aura fallu vingt ans d'expérience avec les publics, les artistes, le lieu, les pouvoirs pour passer toutes les étapes et réussir, au-delà du dialogue institutionnel, à garder l'utopie fondatrice du projet et de son lieu. Partie d'un travail intuitif, d'une sensibilité liée à la connaissance du terrain, d'un engagement militant quotidien, les Halles sont aujourd'hui une structure institutionnelle dont 55 % du budget dépend des institutions. Quarante millions de francs de travaux après, la halle offre moins de liberté et de souplesse qu'auparavant. "On nous demande moins de choses exceptionnelles. Une certaine spontanéité est freinée car il a fallu

intégrer des problèmes dont nous nous préoccupions moins, comme la maintenance, la sécurité, une certaine écologie du bâtiment. L'outil conditionne bien sûr notre travail, mais nous trouvons des compromis, ce que nous appelons ici un compromis à la belge. Par exemple l'autre jour, on voulait mettre des bougies sur les tables, ce que le règlement nous interdisait, alors on les a mises dans des coupelles d'eau."

Le projet s'est structuré et a évolué, fermant des possibles, mais en ouvrant d'autres. "Si l'on n'avait pas obtenu la transformation du lieu, et donc les moyens qui vont avec pour le faire fonctionner, on aurait été des has been. De nouvelles institutions sont nées en

ville, de nouveaux espaces alternatifs ont pris le relais de certaines luttes et c'est à nous de prouver notre utilité et notre intérêt dans ce paysage. Le pari actuel est de trouver un profil nouveau en gardant les bases éthiques du lieu. Il nous faut garder cette image de lieu atypique, pouvant être à l'initiative ou coproducteur de grands événements artistiques et sociaux."

Les Halles de Schaerbeek sont constituées d'une très grande halle divisée en deux parties qui accueillent les projets d'importance nécessitant des scénographies originales ou des jauges publiques importantes, et d'un petit espace associé au bar et à l'accueil qui s'ouvre régulièrement pour accueillir la jeune initiative bruxelloise. Pour poursuivre ce travail de mutation, Philippe Grombeer a recruté une équipe de jeunes gens, dont un directeur artistique qui doit permettre de donner une nouvelle impulsion au lieu. "Ce que je souhaite, c'est que le jeune terrain artistique désire les halles, comme nous avons pu les désirer, et pour cela il faut que le lieu soit attractif, mais aussi qu'il soit capable d'accompagner. L'accompagnement doit être artistique, technique, public, financier, et cela est toujours difficile à réunir car les moyens n'évoluent pas toujours aussi vite que nos projets, et qu'avant je pouvais avoir le lieu ouvert six jours sur sept. Aujourd'hui je ne pourrais plus, l'équipe le refuserait et je trouve cela légitime.

"En fait je me rends compte que ce lieu a une capacité incroyable de remise en question. Je crois que c'est inscrit dans son histoire, sa structuration. Je ne sais pas dire quelle est la voie assurée, car le doute m'habite sans cesse. Souvent c'est déstabilisant pour les équipes, mais en même temps c'est ce qui me permet de relancer sans cesse la machine avec les nouveaux venus."

Une émergence locale, les enfants de la halle

Depuis vingt ans dans un village de quelques centaines d'habitants, une association (Euréka) tente de faire partager la passion de ses animateurs pour les musiques actuelles. "Nous avons 18 ans en 1980 et nous étions très mobiles d'un festival à l'autre, d'un concert à l'autre. Nous pouvions faire des centaines de kilomètres pour écouter les artistes que nous aimions. Nous pratiquions presque tous un instrument et cette dynamique nous a amenés à penser un festival. Nous avons ainsi organisé, avec les contacts que nous avons, un plateau de 5 groupes qui a attiré 400 spectateurs en plein air. Et puis on a continué, au-delà des clivages de styles, jusqu'en 1988. A partir de là on a eu envie de faire une programmation plus régulière en fonction d'opportunités que l'on pouvait avoir: A chaque fois il nous fallait monter un chapiteau et mobiliser 20 personnes pendant 2 jours. La plupart d'entre nous prenait ce temps sur leurs congés."

La redécouverte de la halle

Meisenthal est situé entre Strasbourg et Metz, à une heure de chaque métropole, dans le parc régional des Vosges, au cœur d'une région désertée par les entreprises qui en avaient fait une place forte de la production verrière. Au centre du village, l'imposante usine de verre faisait travailler presque tous les habitants. "Nous avons un attachement très fort à

la halle. Mon père et mon grand-père y travaillaient, mais moi je l'ai presque toujours connue comme un terrain de jeu, parce que, à Meisenthal, tout s'est arrêté en 1969." Dans les années 70, la ville rachètera l'usine et développera un premier programme avec le parc régional qui a permis d'installer un centre international d'art verrier. "Nous avons utilisé la halle qui fait 3400 m² à partir de 1990. Nous avons réalisé des travaux au sein de l'association et tenté de redonner vie à ce lieu chargé d'histoire. Nous avons créé Rock à l'usine qui est devenu un label et fait un plus grand nombre de concerts grâce au 5 à 10 personnes qui composent le noyau dur de l'association. En 1996 nous avons eu envie d'aller plus loin ; le conseiller de la Drac nous a soutenus pour défendre un projet global et la mairie a décidé de s'engager. Nous avons alors demandé à Stéphane Balkenhol, un plasticien qui s'était installé dans la région, s'il ne souhaitait pas travailler avec nous car nous savions qu'il avait une véritable fascination pour la halle. Cette dynamique, à laquelle s'est associée une compagnie de théâtre amateur, nous a permis de réaliser une préfiguration de notre projet avec Art fusion qui proposait le festival rock, une grande exposition et les représentations de la troupe amateur qui mène un travail en dialecte sur des thèmes régionaux."

Une réhabilitation impossible ?

En 1997, à l'initiative de l'association, une rencontre est organisée avec les partenaires publics autour d'un projet

de transformation du lieu dessiné par un architecte proche de l'association. L'ensemble des partenaires s'entend sur la nécessité d'une étude approfondie, mais personne ne propose de la financer. Ce sera à la suite d'une rencontre avec le parc régional que l'étude sera commandée avec comme consigne "une programmation architecturale qui ne coûte pas plus de 10 MF afin que la ville puisse en prendre 15 % à sa charge. Le coût d'objectif a alors été fixé à 13,5 MF et nous avons organisé une réunion avec tout le monde durant laquelle nous avons présenté le projet à quatre ans et le projet architectural. Depuis lors, plusieurs engagements ont été confirmés et de nouveaux intervenants institutionnels se sont manifestés. Le ministère de la Culture a confirmé sa participation à hauteur de 2 MF, l'EPML qui est chargé de réhabilitation de friches industrielles apportera sa quote-part..., mais le budget global n'est pas bouclé, d'autant plus qu'entre-temps le trésorier payeur général a émis des réserves sur la faisabilité technique et économique du projet. Aujourd'hui, entre la commune, la communauté de communes, la société d'économie mixte et les études complémentaires qui ont été commandées en matière d'ingénierie culturelle, nous ne savons plus où l'on va."

Un potentiel à développer

Le projet culturel de Cadhame et des associations fédérées n'est pas à commenter. Il existe (les concerts, les expos), il a même attiré d'autres énergies, en révélant la présence sur le territoire d'artistes professionnels souhaitant s'investir dans leur pays (la compagnie Amoros et Augustin et Stéphane Balkenhol), et il se projette : "Nous aimerions organiser des résidences, offrir des locaux de répétitions, participer au réseau des musiques actuelles en Lorraine." La question qui se pose aujourd'hui concerne en fait le cadre de ces actions, le cadre physique, avec la réhabilitation,

sans doute très lourde, de la halle, et le cadre institutionnel indispensable à la formalisation du partenariat. Le lieu, fermé depuis un an pour cause de sécurité, risque sans cela d'être définitivement fermé, voire détruit, alors que la commune voisine construira une salle polyvalente de plus.

La compagnie Amoros et Augustin

La compagnie Amoros et Augustin est une compagnie reconnue par le public, les opérateurs et les institutions. Sa base de travail est située à quelques kilomètres de Meisenthal, à Reipertswiller: "Depuis 1997, la compagnie réfléchissait à la production de grandes formes. C'est Luc Amoros qui a vu dans le journal local ce lieu qu'il ne connaissait pas. Nous avons donc décidé de rencontrer les animateurs de Cadhame qui développe une énergie et un engagement formidables. Nous souhaitons travailler avec le parc régional des Vosges, avec les scolaires, et nous avons donc pu, grâce à cette rencontre penser un dispositif qui soit un moment d'échange autour des ateliers. L'objectif des Journées de la halle en juin est de montrer la permanence du travail artistique. Nous ne voulons pas abandonner notre travail de création, mais susciter les interventions d'autres compagnies, d'autres artistes et travailler à des rencontres entre les disciplines. La halle est un élément attractif, mais nous souhaitons continuer à travailler sur un large territoire et en particulier sur notre village. Ce rapprochement c'est aussi casser la frontière entre le Bas-Rhin et la Moselle.

Programmes de manifestations :

Les Journées de la halle, juin 2000, Art Fusion, musique, théâtre de rue, exposition d'art contemporain (traces de verre), rock à l'usine. Plaquette de présentation Eureka rock à l'usine

Association Cadahme,
comité d'animation et de développement
de la Halle de Meisenthal
Halle Verrière - BP 8 - 57960 Meisenthal
Tél : 03 87 96 82 91
Fax : 03 87 96 99 59
cadahme@wanadoo.fr

*On pourrait faire mieux, mais pas plus
Peut-être faudrait-il faire moins*

Dans le Gard, entre Alès et Anduze, à une demi-heure de Nîmes, le Hangar des Mines borde une route sinueuse. Aux abords de cet ancien site minier, la nouvelle construction de tôle rouge frappe le visiteur. Au milieu de ces collines, une renaissance industrielle aurait-elle lieu, au cœur d'une campagne notabilisée où les citadins ont trouvé de belles demeures ? Sur le site, hors ce nouveau bâtiment, on peut observer des habitations, un portique planté en plein air, un long hangar uniforme, quelques caravanes camouflées et un grand terrain en contrebas qui pourrait bien accueillir de grandes tentes, voire un chapiteau. Non, la high tech n'a pas élu domicile dans ce territoire et la mine n'a pas été rouverte cependant depuis 1991 les hangars et les maisons, longtemps abandonnés, retrouvent vie autour de nouvelles activités que l'on rattachera au cirque. C'est Michel Daller qui a découvert le lieu et s'y est installé en

1991. Du Cirque du Soleil à Archaos, son travail de metteur en scène est internationalement reconnu et les créations de sa compagnie Contre Pour sont attendues comme des propositions hors du commun, comme celle de la compagnie — collectif dont il est le principal metteur en scène depuis 1991, Gosh. Les histoires s'entrecroisent et brouillent parfois les pistes pour les interlocuteurs institutionnels habitués à plus de "rationalité". Il n'est pas toujours facile de percevoir les trajets singuliers et il serait plus simple de confondre Michel Daller et les deux compagnies Gosh et Contre Pour. En fait, tout rapproche et tous sépare celles-ci. Gosh a été créé en 1991 après le départ d'artistes d'Archaos qui ont avec d'autres musiciens, notamment en Allemagne, décidé de fonder leur compagnie. Ce collectif qui avait travaillé avec Michel Daller l'a sollicité pour une première mise en scène, puis de fil en aiguille, le collectif a décidé de

se doter d'un outil de travail. L'implantation de Michel Daller à Aigrefeuille était bien connue des anciens membres d'Archaos et l'idée a germé de l'installation dans cette commune de quelques centaines d'habitants d'un lieu de travail dédié aux artistes de Gosh et de Contre Pour. En 1994, les bâtiments sont achetés par les artistes qui ont été rejoints par Michel Perilhou, chargé de mission au ministère de la Culture quitte l'administration pour tenter cette aventure. "L'engagement dans l'achat s'est pris dans le flou. Le projet était hésitant, et ce qui prédominait était ce besoin de lieux de travail. On a fait avec les contraintes du lieu en programmant les travaux qui vont être réalisés jusqu'en 2002. L'objectif est de pouvoir accueillir correctement 25 personnes simultanément en résidence et proposer des espaces qui garantissent de bonnes conditions de formation et de production. La démarche progressive que nous avons eue a permis, pour le lieu comme pour le projet, d'installer les principes sans fantasmes. C'est comme cela que nous avons pu gérer les productions des deux compagnies, les stages de formation, les commandes que les collectivités nous passent ou les interventions que nous faisons pour d'autres structures. Michel Daller par exemple a mis en place le dernier numéro de clown du Cirque du Soleil et nous avons assumé l'écriture, la formation des clowns et leurs remplacements tous les six mois. Ces recettes propres nous permettent de fonctionner. Cette prestation, par exemple, ce sont des droits d'auteurs tous les mois pour le Hangar des Mines." Au côté des deux compagnies, le Hangar des Mines a été créé pour gérer le lieu et l'implantation territoriale, car depuis cinq ans cet ancrage est de plus en plus fort. Ainsi entre le réseau international qui

fréquente les formations dispensées par Michel Daller et les ateliers, cabarets et autres événements proposés aux communes, lycées, et autres institutions régionales, le Hangar des Mines devient une véritable base de travail et de production qui, même si elle est d'abord consacrée aux projets artistiques de ses protagonistes, s'ouvre à des accueils d'autres compagnies. Ces accueils, choisis par un groupe constitué des trois structures (Hangar, Gosh, Contre Pour), offrent la mise à disposition des lieux (gratuits), de la prestation artistique (mise en scène, technique) rémunérée ou pas, et de la "mise en marché" qui permet de faire accéder les projets défendus par le Hangar au réseau constitué par le travail des autres compagnies. "Ce qui est difficile, c'est l'équilibre du programme. On ne veut pas se retrouver avec un cahier des charges lourd et les lieux conventionnés sont beaucoup utilisés comme des écrans, pour ne pas être soumis directement aux collectivités locales. Même si les compagnies marchent bien, nous assumons sans cesse des prises de risque artistique et économique et nous dépendons complètement des prestations que nous assumons pour pouvoir faire des apports sur les autres projets que nous accueillons. On va peut-être trouver une stabilisation avec le pôle cirque que nous essayons de monter avec le Cratère à Alès et la Scène conventionnée de la Lozère. Pour nous le pôle sera une étape de plus pour arriver à porter des gens que l'on a choisis et qui nous choisissent. Avoir le Hangar, c'est avoir un endroit où les groupes se mélangent, où sont inventées des relations et regroupées des activités qui sinon seraient dispersées. L'écart du lieu, le repli, participe également de la recherche. Il y a une concentration ici que tu ne trouves pas facilement quand tu es dans une ville où il y a mille sollici-

tations. Ici, c'est tranquille. Et puis c'est aussi, pour nous, apporter de véritables réponses économiques. Qu'est-ce que signifie la pratique de la résidence dans des fabriques où tu reçois 100 KF, mais où ça te coûte plus que dans ton propre lieu ?"

Le coût total des travaux aura été de 4,1 MF (financement par le ministère de la Culture, Fnadt, Feder, Collectivités locales, autofinancement)

Le budget du Hangar est de 1,5 MF et le budget consolidé du site est en moyenne de 8 à 9 MF.

Le Hangar des Mines
Contact : Reigoux
30140 Saint-Sébastien-d'Aigrefeuille
Tél. : 04 66 61 71 18
Fax : 04 66 60 53 67

Le bâtiment des Récollets (XVII^e siècle), propriété du ministère de l'Équipement, a été occupé jusqu'en 1989 par l'École d'architecture de Paris Villemin. Le site de 5 000 m², situé dans le XX^{ème} arrondissement de Paris, a été squatté à partir de 1989 par les "Anges des Récollets" qui ont reçu alors les soutiens artistiques et intellectuels de Deleuze, de Guattari, de Chambas... En 1992, les Anges sont expulsés, et un système de gardiennage sera mis en place afin d'éviter toute nouvelle

occupation. Le bâtiment, inscrit à l'inventaire, fait alors l'objet d'un audit de Véritas qui évalue à 2 MF les travaux d'urgence.

Une nouvelle étude est confiée à A.Grumbach qui déclenche, à son rendu, un avis des domaines conseillant la vente du bâtiment à un client déclaré, Virgin, le commerce de biens culturels. La mobilisation associative, qui a grandi durant les dernières années, réussit à bloquer le dossier et déclenche une

pétition (mai 1998) qui vise à maintenir l'intégrité du site et à revendiquer un projet culturel fort et une large concertation.

Le ministère de l'équipement décide alors de lancer un appel d'offre, qui doit permettre de réutiliser le site, sans financement public tout en dédiant à la Culture un espace de 1000 m².

C'est la RIVP (société d'économie mixte entre Suez et Ville de Paris), qui remporte cet appel d'offres, en juin 1999, avec un projet de centre de rencontre hôtelier de 85 chambres, ménageant l'espace culturel prévu dans le cahier des charges.

L'espace culturel qui se projette au sein des Récollets est un enjeu fort en terme de définition, car la nature de la programmation du projet n'est pas encore définie. L'association, qui a mené le travail de mobilisation autour du site des Récollets, est porteuse d'une proposition qui vise à faire vivre un pôle artistique, un pôle sociétal et un pôle de recherche. La mobilisation citoyenne, qui a en effet permis d'orienter la programmation du site, entend jouer un rôle déterminant dans l'élaboration et la gestion de la dynamique culturelle. Les trois pôles qui sont en cours de définition combinent des fonctions distinctes mais intégrées dans un projet global.

- Le pôle de recherche et de réflexion s'appuie sur le rayonnement de l'Université européenne de la Recherche animée par le philosophe Jean-Pierre Faye. Des cours, conférences, séminaires, colloques seraient organisés au cœur des Récollets et offriraient à l'environnement immédiat du quartier comme aux autres citoyens une université permanente et plurielle. Le développement d'un observatoire d'initiative sociale, d'une unité de recherche sur la ville et l'urbain, ou un observatoire de l'usage social des nouvelles technologies, sont autant de développements potentiels liés à cette

implantation.

- Le pôle artistique est conçu en lien avec la résidence proposée par la RIVP. L'expérimentation de pratiques, la transmission, la diffusion des propositions artistiques dans un cadre convivial seraient les différentes voies empruntées par le projet.

- Le pôle sociétal est initié quant à lui à partir de la Maison du développement durable qui regrouperait un ensemble d'activités ayant pour but de faire progresser la réflexion, le débat et l'action autour de ce concept. Une quinzaine d'associations se sont regroupées pour faire vivre cette dimension du projet.

Les Récollets sont à ce jour en attente de la formalisation des relations qui lieront le propriétaire, la société d'économie mixte qui porte le projet résidentiel et l'association qui pourrait se voir confier l'animation de la dimension culturelle. La nature du pré-projet conçu par l'association et l'agitation produite depuis deux ans sur le terrain confirment l'émergence d'actions concrètes tentant à Paris de faire évoluer le rapport entre population et culture. Ces projets (Récollets, Maison des métallos, Maison des Buttes-Chaumont...), qui se définissent par leur transversalité, leur proximité, leur complémentarité tentent de répondre à un besoin nouveau d'articulation de l'art et de la société.

Cité des Récollets, le projet,
Association de préfiguration
de la Cité des Récollets
1, rue d'Enghien
75010 Paris

Le nouveau directeur des Subsistances aime à les dénommer "la friche municipale". Situées au cœur de la ville, en face du conservatoire, à quelques centaines de mètres du théâtre des Célestins ou du musée des Beaux-Arts, à côté de la Drac, les Subsistances sont dévolues au travail artistique, au laboratoire. Ce projet, rare exemple de cette nature à encore être géré en régie municipale, a été voulu par la municipalité lyonnaise qui, sous l'impulsion de son adjoint à la culture Denis Trouxe, a souhaité doter Lyon d'un centre qui puisse offrir un espace culturel non institutionnel. "Nous devons réensemencer sans cesse le terreau culturel de Lyon, car une Ville n'est véritablement culturelle que lorsqu'elle est capable de produire des artistes. Il faut leur donner les moyens de s'exprimer." Après une étude réalisée en 1996 par l'équipe de la friche la Belle-de-Mai, une période de préfiguration et de travaux menés par le précédent directeur Paul Gremmeret,

disparu brutalement le 15 juin 2000, les Subsistances ont été inaugurées officiellement en février 2001, sous la houlette du nouveau directeur Klaus Hershe, à grand renfort de moyens pyrotechniques.

La première phase du processus de transformation de la friche militaire en friche culturelle a concerné 8000 m² (environ 1/3 du bâtiment) d'espaces de travail et de diffusion qui ont nécessité un budget de 70 MF. "Le mode de réhabilitation retenu pour les Subsistances pose problème, quant à la façon de créer ce type de lieu. Dans un bâtiment patrimonial comme celui-ci, on ne peut pas faire n'importe quoi, mais il faut tout de même faire en sorte que les lieux rendent possibles les invitations que l'on souhaite déclencher. C'est encore trop propre, trop fini, il va falloir que les artistes mettent de la saleté, et ce sera le premier test, pour voir ce que l'on peut faire dans une friche municipale." Le lieu doit faire l'objet de prochaines tranches de travaux, pour

accueillir de nouvelles fonctions de travail, encore limitées dans cette première tranche, et des espaces dédiés aux industries culturelles et à l'artisanat.

Les Subsistances se présentent comme un chantier permanent "qui couvre largement les différents champs de la création, de la diffusion et de la formation. Souhaitant travailler à l'accompagnement d'artistes et de démarches culturelles transversales, les Subsistances veulent être un laboratoire, une plateforme de réflexion et un lieu d'échanges avec tous les publics.

La contemporanéité n'est pas une question stylistique.

"Aujourd'hui nous devons prendre possession du site, sans référence à aucun modèle. Nous devons trouver un positionnement entre la friche précaire et l'institution et rester prudent sur ce que l'on va produire. Je demande aux artistes que je reçois, des contenus qui dépassent le besoin d'espaces. Dans un laboratoire, il faut des projets, un questionnement, des confrontations. La configuration du lieu se prête d'ailleurs bien aux mélanges de genre. Il ne faut pas seulement des monologues réunis, il faut des discours, des chœurs."

Il faut des fêtes et des événements grinçants.

"Pour créer les possibilités de rencontres, il faut être très vigilant à l'indépendance des personnalités que l'on accueille. Il faut simultanément inviter des artistes locaux (Manuel Meyrieux, Christophe Imbert, les Trois Huit, Premier acte), faire appel à des artistes internationaux, insérer des citoyens dans le lieu, faire travailler des jeunes ensemble... C'est dans le foisonnement qu'il peut y avoir un intérêt. Je veux que les Subsistances soient un espace où l'on peut apprendre d'un échec. Nous ne devons pas être un lieu du best off de la diffusion, mais plutôt un lieu de

rencontres, de cartes blanches, un lieu qui entretient un dialogue permanent avec d'autres endroits dans le monde, un lieu où l'on a plaisir à accueillir."

Les Subsistances sont pour Lyon un pari véritable car elles offrent la réelle possibilité d'une réconciliation entre la création vivante et la Ville. Les artistes contemporains de la région, des plus obscurs aux plus notoires, expriment fréquemment "ce désir de la ville, de son cœur, de sa presque-île". En attribuant à la création artistique ce patrimoine réhabilité et en recrutant une équipe revendiquant une liberté de travail et de propositions, Lyon peut renverser son image de ville culturelle de l'institution. "Sans destination garantie et sans moyens excessifs", les Subsistances apportent dans le paysage des nouveaux lieux culturels, un positionnement atypique, qui peut se révéler particulièrement instructif par le rapport qui sera entretenu aux artistes de la région, par l'ouverture internationale qui sera développée, par l'autonomie qui sera conquise et par les synergies institutionnelles qui seront trouvées en lien avec le sens profond du projet.

Le budget du projet est actuellement de 8 MF. 4MF couvrent les fluides, l'entretien, le gardiennage. L'équipe de 12 personnes bientôt portée à 15 représente un coût de 2,5 MF avec les dépenses d'intermittents et les mandataires.

Les Subsistances
Klaus Hershe
Quai Saint-Vincent
69001 Lyon
Tél : 04 78 39 10 02
Fax : 04 75 30 46 35

L'équipe animée par Patrice Bigel est arrivée à Choisy-le-Roi à la demande du Théâtre Paul-Eluard, pour une résidence de quatre ans. "Après le prix du festival off d'Avignon, que la compagnie a obtenu en 1983, nous avons beaucoup tourné partout en France. A l'issue de cette période, nous nous sommes interrogés sur le rapport que nous avons avec le public, sur le sens de notre travail. Constatant que nous ne pouvions pas avoir de rapport direct avec le public dans ces conditions de production, nous avons décidé de changer de trajectoire et de nous

inventer notre propre public. Nous avons alors mené des projets qui permettaient d'être accompagnés par le public dans le travail théâtral. Très vite, on a eu l'impression de ne plus avoir à se vendre et que nous devions en fait trouver les conditions de notre propre production."

Dès son arrivée à Choisy, la compagnie, inscrite hors commission depuis 1992, demande à la Ville un lieu de travail qu'elle utilisera jusqu'à sa démolition. L'Usine Hollander sera investie après cette démolition en 1995 afin de fonder

un lieu de formation dont l'objet est tendu vers la création. " Notre métier, c'est de faire du théâtre. Ce que nous avons décidé, c'est de ne pas nous mettre dans une perspective de carrière, visant à obtenir la direction d'un centre dramatique ou d'une scène nationale. Je vais d'une scène d'opéra en Allemagne à mon lieu de 60 places, et notre travail de création s'inscrit dans cette diversité. On associe les gens à ce parcours, et les amateurs participent de cette expérimentation artistique dans un échange où l'on parle de ce qui est en train de se faire."

L'Usine Hollander réunit autour de la compagnie La Rumeur une importante dynamique d'amateurs qui participent à différents projets. "L'importance du nombre des participants est le résultat d'un ancrage, et d'une base de renouvellement très large. La formation est ici, une dimension de la création et en aucun cas un biais détourné pour être en prise avec le public. Les 250 cinquante personnes sont impliquées sur plusieurs créations, l'une avec les adultes, les deux autres avec les lycéens et les collégiens."

L'Usine offre également un lieu d'appui à des équipes qui se professionnalisent et qui y trouvent la possibilité de répéter, un lieu de résidence. "Je veux que nous restions réactifs aux sollicitations que nous recevons, parce que le désir doit être le principal moteur de la

création. Lorsque tu ne peux plus rien faire sans le prévoir deux ans plus tôt, tu inhibes tout désir, tu programmes."

"Usinage : action d'usiner; travailler, façonner une pièce avec une machine outil, fabriquer dans une usine, travailler dur. La Compagnie la Rumeur édite le journal programme Usinage."

L'Usine Hollander est située dans une cour de petites entreprises, dans un espace de 600 m² réparti en une salle de travail pouvant également accueillir de la diffusion, un local à décors, un studio son, des bureaux et une salle de travail complémentaire. " Le lieu a ses limites. Parfois on aimerait s'en affranchir, mais les problèmes de sécurité s'imposent à nous. De toute façon, il ne faut pas qu'on s'enferme dans le lieu. On veut des résidences, des diffusions, des échanges avec d'autres équipes à l'étranger. On veut faire vivre une notion à laquelle on croit, celle de compagnie."

La location du lieu est de 200 KF par an. Le budget est de 1,3 MF à 1,7 MF (350 KF pour le département, 100 KF pour la ville, 650 KF pour l'Etat).

Usine Hollander
1, rue du Docteur-Roux
94600 Choisy-le-Roi
Tél. : 01 46 82 19 63

Le besoin d'un lieu de travail

En 1986, la compagnie Katertone, doit pour honorer une commande trouver un lieu de fabrication. C'est une usine d'équarrissage à Blagnac qui accueillera l'équipe et les autres tribus cousines (Image Public, Color y Calor, les Petits d'en face) afin que "pour une fois, les bagages puissent être posés quelques temps". L'usine sera squattée durant sept ans, "sept ans de froid et de précarité". Lorsqu'en 1992, l'État annonce les mesures pour les "lieux de fabrique", Katerton tente de porter le dispositif, sans aucun soutien institutionnel. Les équipes présentes décident alors de créer une structure qui gèrera

le lieu et chapeautera une politique de communication commune en termes de diffusion.

Un des membres de l'équipe se consacre alors au projet et s'investit dans une étude visant à transformer l'usine d'équarrissage. Avec le soutien de Hors les Murs et la participation d'un programmiste, un dossier est monté afin que le lieu puisse être réhabilité. La Ville, qui vient d'acquérir le bâtiment, percevra alors, le potentiel que l'usine recèle, et la capacité que l'association lui offre de rentrer en partenariat avec l'État. Les problèmes de responsabilité en matière de sécurité et d'assurance du lieu changent de nature avec le transfert de propriété à la Ville. L'audit du bâtiment évalue

à 55 MF de travaux la réhabilitation. "Tout cela était hors de proportion. Nous avons décidé d'abandonner Blagnac. Nous avons passé une annonce et avons cherché sur un périmètre plus large autour de Toulouse. Nous avons trouvé le lieu de Tournefeuille en location, et la configuration du site nous convenait, avec plusieurs hangars et de grands espaces extérieurs. Nous avons décidé de déménager."

De Blagnac à Tournefeuille, une intégration progressive

"Nous sommes arrivés sur le site avec nos caravanes car à Blagnac nous logions sur place pour animer et garder le bâtiment. Dès notre arrivée nous sommes entrés en conflit avec les habitants au sujet de notre campement. Un bras de fer s'est installé avec la mairie, et nous avons préféré céder en trouvant un accord afin que ceux qui vivaient en caravane puissent trouver un logement. Parallèlement les activités des compagnies se développaient et le conflit avec la Ville s'est estompé. En 1999, la Ville a changé de position vis-à-vis de notre implantation et nous avons ouvert un processus de travail, notamment sur la nature de la relation que l'Usine pouvait avoir avec la population. On a recruté une personne qui travaille maintenant au développement de cet échange".

Un fonctionnement

Aujourd'hui, l'Usine fonctionne sur un principe de mutualisation et gère un budget de 3 MF par an. L'équipe composée de quatre personnes garantit aux compagnies résidentes et aux compagnies accueillies les conditions de leurs créations, tout en recherchant de futurs développements, comme l'obtention d'un fonds de coproduction. Le lieu s'organise sur un terrain d'un hectare. Une grande halle abrite les ateliers principaux de construction, la cuisine et les bureaux. Des bâtiments de fortune servent de réserves et d'ateliers plus précaires de production.

Un développement possible

L'évolution de la relation à la municipalité permet d'envisager pour les années à venir l'exploration de nouvelles potentialités. En effet, la Ville, au sein de la problématique d'agglomération, a engagé une réflexion sur la construction d'un lieu de diffusion qui pourrait être couplé à un lieu de fabrique auquel serait associée l'Usine.

Les résidents de l'Usine sont

Le Phun, compagnie de théâtre de rue
Katertone, spectacle de rue et effets spéciaux

Les Petits d'en face, spectacle jeune public, initiations et formations

La Rouquine du premier, groupe musical

Les Commandos percus, groupe de rythmes
Color y calor, spectacle de rue

Images publiques, atelier de construction.

Le budget de l'Usine : 3 MF

Equipe :

direction, Robert Savigny

et trois personnes

administration, relations publiques,

régisseur responsable de la mutualisation

L'Usine

18, chemin du Canal 31170 Tournefeuille

Contact : R. Savigny, P. Phéaille, F. Delarozier

Tél : 05 61 07 45 18

Fax : 05 61 06 65 89

lusine@wanadoo.fr



une nouvelle époque de l'action culturelle

Rapport à Michel Duffour
Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle
Mai 2001

DEUXIÈME VOLUME
Étude



Fabrice Lextrait
avec le concours de Marie Van Hamme
et de Gwenaëlle Groussard
mise en page : rouge - sparrow
marseille

PREMIÈRE PARTIE : FONDEMENTS COMMUNS ?

- ┃ De la diversité des expériences
- ┃ Fondements politiques et décentralisation
- ┃ Fondements territoriaux, espace physique
- ┃ Fondements culturels, espace historique
- ┃ Fondements institutionnels, le rapport à l'institution
- ┃ Fondements sociaux
- ┃ Fondements locaux :
 - ┃ Dans quel contexte local émergent et se développent ces expériences ?
- ┃ Fondements structurels : qui est à l'origine de ces initiatives ?
- ┃ Fondements artistiques :
 - ┃ Les temps de travail
 - ┃ Les espaces de travail et de diffusion
 - ┃ Les modes relationnels aux populations
- ┃ Autres fondements

DEUXIÈME PARTIE : LA PROBLÉMATIQUE ARTISTIQUE ET PUBLIQUE

1 - Une nouvelle approche de la production artistique

- ┃ La production
- ┃ Œuvres et processus en question
 - ┃ La question de la diffusion
- ┃ La résidence
- ┃ Exigence et excellence artistiques
- ┃ Transversalité artistique et/ou culturelle
- ┃ L'écriture des lieux et les lieux de l'écriture
- ┃ Multimédia
- ┃ Les réseaux
- ┃ Les publics, les populations, les pratiquants

2 - L'organisation de ces expériences

- ┃ Préambule
- ┃ Diriger - piloter ?
- ┃ Programmer ?
- ┃ Comment sont structurées ces expériences ?
- ┃ Quels modes de production des lieux ?
- ┃ Quelle économie ?
- ┃ Quelle politique de management ?
- ┃ Évaluation

3 - Approche des fonctions

- ┃ Nouvelle fonction
- ┃ Les fonctions directement liées à la démarche artistique
- ┃ Les fonctions économiques, sociales, éducatives et urbaines
- ┃ Quatre démarches

TROISIÈME PARTIE : ÉBAUCHE D'UN PROGRAMME

- ┃ Les fondements et les principaux axes du programme
 - ┃ Les territoires physiques de l'expérience
 - ┃ Les accompagnements
 - ┃ Une nouvelle politique de production artistique
- ┃ Les partenaires du programme
- ┃ Les moyens du programme

ANNEXES

- Listes des personnes rencontrées
- Bibliographie

Après l'approche du réel offerte par les monographies et les fiches d'expériences du premier volume, nous avons tenté, avec ce deuxième volume, consacré à l'étude de ces nouvelles démarches culturelles, d'organiser avec les deux premières parties une analyse sur les fondements et la problématique artistique et publique, puis d'aborder dans une troisième partie l'ébauche d'un programme.

La première partie s'attache à identifier les fondements communs de ces expériences en appréhendant les fondements politiques, sociaux, territoriaux, culturels, institutionnels, locaux, structurels et artistiques au travers de leur diversité.

La deuxième partie explore la problématique artistique et publique des espaces intermédiaires en interrogeant les questions de la production, de l'organisation et des fonctions que nous avons pu identifier comme déterminantes dans la compréhension de ces espaces.

La troisième partie propose l'ébauche d'un programme qui pourrait permettre d'"accompagner sans pour autant labelliser et enfermer dans une catégorie" cette nouvelle étape du développement culturel.

Nb : Le premier volume contient la lettre de mission et l'introduction générale du travail, dont les éléments méthodologiques et une approche de la difficile dénomination de ces expériences.

Fondements communs ?

PREMIÈRE PARTIE

“Il faut toujours préférer à la norme une particularité marquante. Un pré-langage qui fait toujours apparaître ce qui est dit comme provisoire”. Herbert Gamper

■ DE LA DIVERSITÉ DES EXPÉRIENCES

Les expériences que nous avons décidé d'étudier sont d'une extrême diversité, par les origines, par les modes d'organisation, par la présence des différentes disciplines artistiques, par le rapport entretenu aux productions, aux populations, aux collectivités publiques, aux marchés, et bien sûr par la taille de chaque projet.

L'approche de ce champ nouveau nécessite de préciser que les expériences que nous avons décidé d'étudier sont d'une extrême diversité. De l'occupation par les squatters d'un immeuble du Consortium de Réalisation du Crédit Lyonnais au projet des Subsistances à Lyon, en passant par la Friche la Belle de Mai ou le Collectif 12, tout empêche à première vue de mener une quelconque analyse comparative ayant pour but de dresser une typologie des projets. La diversité des expériences se traduit par les origines, par les modes d'organisation, par la présence des différentes disciplines artistiques, par le rapport entretenu aux productions, aux populations, aux collectivités publiques, aux marchés, et bien sûr par la taille de chaque projet.

“Arracher les panneaux indicateurs plantés dans le paysage”. Peter Handke¹

L'ambition de ce travail est de pouvoir esquisser un ensemble de “réponses” fondées sur l'observation d'un terrain particulièrement riche et changeant, une première tentative de situer chaque expérience par rapport à des balises et de valoriser ainsi les spécificités réelles de chaque lieu.

Il est important de noter que l'approche de ces spécificités doit discerner une réalité et un discours. En effet, le modèle d'intervention de l'action publique étant depuis plusieurs dizaines d'années basé sur la reproduction de cahiers des charges normatifs, il s'est développé dans ce champ tout un discours fondé sur l'“incomparabilité” et l'“indicible”. Ce discours, indispensable dans la première période afin de ne pas être enfermé dans une labellisation, a aujourd'hui atteint ses limites, car il contraint les possibilités d'accompagnement et de développement. L'ambition que nous avons est donc de pouvoir esquisser un ensemble de “réponses” fondées sur l'observation d'un terrain particulièrement riche et changeant. Nous n'envisageons pas ces “réponses” comme une somme figée et indiscutable, mais plutôt comme une première tentative de situer chaque expérience par rapport à des balises et de valoriser les spécificités réelles de chaque lieu. Cette démarche vise à “sortir du relativisme pour comparer, spécifier, trouver des mots”, même si “c'est une tâche aveugle, un impossible à dire”. L'objectif que nous nous donnons est de pouvoir faire progresser le niveau d'information existant sur ces lieux, pour donner des clefs de compréhension aux citoyens, aux techniciens, aux élus et aux autres opérateurs économiques, culturels et sociaux en proposant de “refonder un référentiel de caractéristiques qui ne soit pas normatif, un dispositif référentiel multidimensionnel” qui garantisse que les nécessaires repères de l'action publique ne soient pas autant de bornes limitant l'action et la réflexion de cette nouvelle génération de projets culturels.

■ FONDEMENTS POLITIQUES

L'analyse du terrain et l'histoire récente de ce mouvement nous amènent à constater que le phénomène qui a commencé en France dans les années 80 s'est prodigieusement accéléré dans les cinq dernières années. Les raisons de cette accélération sont nombreuses, mais elles croisent toutes une réalité incontournable.

¹ - Peter Handke et Herbert Gamper - Les espaces intermédiaires - Flammarion

Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures.

Créateurs et publics cherchent d'autres formes de relations fondées sur la permanence artistique dans la cité.

Au cœur de ces pratiques se joue le débat du culturel dépolitisé versus culture politisante.

Si des artistes, des publics, des opérateurs, des décideurs politiques et institutionnels ont décidé de s'engager dans ces expériences, c'est parce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués la possibilité d'inventer de nouvelles aventures. Comme le souligne Philippe Henry², *“ces pratiques artistiques ne sont pas à prendre comme un simple complément au système artistique, professionnel institué, un ailleurs innovant qui aurait comme fonction de régénérer le domaine institué. Les pratiques artistiques dont nous parlons se définissent désormais bien moins comme marges alternatives et radicales à un système artistique institué que comme processus et projet revendiquant leurs propres natures artistiques et professionnelles. Ce qui est en cause, c'est la redéfinition du périmètre d'intérêt public de la notion de champ artistique, comme du paradigme qui serait adapté à la pluralité et à l'inter-actionisme contemporain.”* Les ressorts de cette évolution du paysage culturel sont éminemment politiques, car les lieux intermédiaires sont depuis quinze ans, les lieux du possible, les lieux de rencontre, les lieux de doute et d'expérimentation du rapport art-société.

Le développement culturel entre aujourd'hui dans une nouvelle époque où l'œuvre, le produit, ne peuvent plus être les seules valeurs appréhendées, les seules valeurs recherchées. Créateurs et publics cherchent d'autres formes de relations fondées sur la permanence artistique dans la cité. Chaque territoire génère ainsi son propre processus actif, en s'appuyant sur des logiques différentes. Cette nouvelle dynamique n'est pas le fruit d'une politique d'animation des territoires, mais le résultat d'une urgence politique et poétique de réinscription de l'artiste dans la cité, vécue et révélée par les artistes eux-mêmes. Ce qui est travaillé par cette nouvelle forme d'engagement des artistes et des populations, c'est une autre définition de l'art.

Face à la marchandisation de l'art, à la patrimonialisation des arts vivants et des arts visuels, ces nouvelles pratiques se réunissent autour d'un thème principal. *“Il me semble que nous travaillons tous avant tout sur une représentation contemporaine du monde, et non pas sur une reproduction inlassable de ce qu'on appelle les classiques ou le répertoire. Il y a peu de gens qui décident de prendre en charge une friche et qui disent : on va choisir Les Femmes savantes pour l'ouverture. Cela correspond à un questionnement de notre époque. Face à la perte de sens, nous sommes dans l'obligation d'en retrouver à travers un questionnement de notre temps. Un questionnement qui est à la fois le nôtre, celui des publics et de la population. C'est pour cela qu'il y a une adéquation entre nos démarches et le public³.”* Public, population qui se trouve dans une situation paradoxale. *“Nous pouvons constater que nous sommes véritablement dans une période de surabondance de l'offre culturelle dans un marché énorme et que pourtant on va rencontrer des gens qui sont face à une insatisfaction et qui vont pointer un vide, en termes d'espace et en termes de manque politique. Peu importe que ce soit de gauche ou de droite, la rencontre se fait autour de la dialectique d'un vide constaté et d'une surabondance de l'offre⁴.”*

Ce questionnement politique est le principal fondement commun des projets que nous avons pu analyser. Face à la dépolitisation de nos sociétés, les mobilisations artistiques et civiques se conjuguent de façon spécifique autour de chaque expérience afin de refuser un certain fatalisme et de construire un espace politique où l'art est interrogé dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité. Au cœur de ces pratiques se joue le débat du culturel dépolitisé versus culture politisante. *“La politique est le vrai travail de l'homme, son travail radical, par lequel il peut consciemment se produire en tant qu'Homme, en tant qu'animal politique. La dépolitisation se signale par le fait que plus personne n'envisage l'avenir autrement que par la répétition du présent. (...) La dépolitisation est l'incapacité à envisager l'altérité politique. (...) Elle s'accompagne de la paralysie de la pensée et de l'imagination*

2- Philippe Henry - Nouvelles pratiques artistiques : un simple aménagement ou une réelle mutation pour le développement culturel ? - Théâtre public - Janvier/février 2001

3- Christian Benedetti - Directeur de la Friche d'Alfortville - Groupe d'appui

4- Jean-Claude Pompougnac - Directeur régional des Affaires culturelles Centre - Groupe d'appui

politique. (...) Il est important que la politique devienne affaire d'amateurs. La démocratie exige l'amateurisme. Cette dépolitisation de l'homme passe par la transformation de la "culture" en "le culturel". La culture : le déplacement, le déracinement, l'arrachement, la transformation de soi par lesquels je deviens autre. Le culturel : un substitut de culture dont on use pour aboutir, non au changement, mais au renforcement de ce qui est. (...) Le culturel est contemporain des temps séculiers, tandis que la culture recherche l'inquiétude et l'instabilité. La culture est ce qui doit éveiller la créativité politique en chaque homme⁵."

Des espaces où se posent aujourd'hui, en des termes politiques, les questions essentielles de notre société.

Les espaces culturels ouverts par l'ensemble de ces acteurs posent aujourd'hui les questions essentielles de notre société en des termes politiques et les abordent pragmatiquement et concrètement dans les pratiques quotidiennes : évolution des rapports sociaux, équilibres entre la société marchande et non marchande, arbitrage entre le public et le privé, tension entre le centre et la périphérie, usages du temps libre, parité entre les hommes et les femmes, liens intergénérationnels, réinterrogation du couple amateur-professionnel, décentralisation, traitement de l'exclusion et de l'intégration...

Ces espaces se veulent espaces de débat sur les questions de la société et suscitent les frottements, les rencontres. Il ne s'agit pas dans ce contexte de convoquer les artistes pour réduire la fracture sociale, mais d'inventer ce que Bernard Lubat appelle "l'espace du poïétique", espace où "les paroles qui portent ont remplacé les porte-parole". De nouvelles figures de l'artiste, de l'intellectuel, du citoyen sont à l'œuvre dans les friches, dans "ces espaces intersticiels" de la société. "Puisqu'on ne peut plus poser de bombes, on pose des problèmes. L'artiste est dans la mêlée, comme au rugby. Un jeu de combat offensif nécessitant solidarité, puissance, abnégation, finesse, force, générosité, débordement, rudesse, un jeu individuel dans le collectif."

Ce mouvement nous confronte à une hybridation inédite entre les experts artistiques et les experts du quotidien, entre les artistes et la population.

Ainsi, comme le souligne Jack Ralite⁸, "dans ces lieux se pose la question essentielle de l'altérité, et ce mouvement nous confronte à une hybridation inédite entre les experts artistiques et les experts du quotidien, entre les artistes et la population. Cette hybridation est nécessaire car, lorsqu'elle n'a pas lieu, les deux se regardent en chiens de faïence, et la bataille pour la création devient une bataille abstraite". Par cette hybridation, les espaces culturels deviennent à nouveau des territoires de l'expérimentation sociale et notamment de l'expérimentation des rapports entre l'individu et la communauté.

Par cette hybridation, les espaces culturels deviennent à nouveau des territoires de l'expérimentation sociale et notamment de l'expérimentation des rapports entre l'individu et la communauté.

Pour Alain Lipietz⁹, notre société exalte des notions de mixité et de communauté qui, même si le courant est minoritaire dans l'opinion, sont portées par un courant culturel fort, incarné notamment par les cinéastes. "Cette aspiration à plus de collectivité a été prise en charge dans les années 50 par les grandes structures communautaires, notamment l'Église, le Parti Communiste, mais aussi la famille au sens large. On préparait les groupes à aimer le socioculturel. Aujourd'hui, le processus d'individualisation a été poussé à son terme et, alors que cette aspiration rejaillit, la question est de savoir comment l'aborder, la traiter, d'autant que l'on part d'une culture de l'individualisme très forte. En parallèle de la consommation, les gens ont une demande communautaire. Cela se traduit très concrètement par la demande de spectacle vivant, l'évolution des pratiques amateurs. Aujourd'hui, lorsque quelqu'un va voir dans un de ces espaces son voisin en train de s'exprimer dans un spectacle, son exigence n'est pas celle des années 50. Avant, on demandait à ce que ces amateurs fassent de leur mieux; désormais, on attend une parité de valeur avec les professionnels. Tout cela est très paradoxal, car si l'on demande plus de communautés, c'est bien aussi une recherche de l'imparfait." Ce paradoxe est également au centre des fondements artistiques de ces

5- Robert Redeker dans Cassandre - Culturel dépolitisé versus culture politisante - Mars-avril 2001

6- Laurence Roulleau-Berger - Le travail en friche - L'Harmattan - 1998

7- Bernard Lubat - Entretien novembre 2000

8- Jack Ralite - Maire d'Aubervilliers - Entretien octobre 2000

9- Alain Lipietz - Député européen - Entretien janvier 2001

Les tentatives produites dans ces espaces sont une critique de la société de consommation. Elles proposent des expérimentations locales qui ne sont pas des modèles alternatifs globaux.

expériences, qui se construisent sur d'autres bases que les valeurs strictement professionnelles, associées désormais aux produits standardisés, en revendiquant simultanément, la reconnaissance de la rigueur de leurs démarches et le droit, voire le devoir, à l'erreur.

Les tentatives produites dans ces espaces sont d'abord une critique de la société de consommation. Elles proposent des alternatives à des modèles dominants qui s'imposent dans le cadre de la mondialisation et de la dépolitisation de nos sociétés. Elles ne constituent pas des modèles alternatifs globaux, mais des expérimentations locales pouvant permettre des transferts de "bonnes pratiques" d'un territoire à l'autre. La contextualisation est sans doute la valeur transversale de ces projets qui ne cherchent pas à imposer une vision du monde (culturelle pour partie), mais à susciter d'autres propositions complémentaires, parfois contradictoires avec elles-mêmes. L'objet de ces expériences est ainsi d'aborder la complexité de nos sociétés en sachant que c'est dans l'état d'instabilité que la nature progresse et que ce qui doit primer en particulier dans un espace culturel, c'est le mouvement.

Décentralisation

L'accélération du mouvement que nous avons constatée sur les cinq dernières années trouve l'une de ses explications dans le mouvement profond de décentralisation politique que vit notre pays. Sur la thématique culturelle, qui n'était pas, jusqu'à peu, à la pointe de ce mouvement, des acteurs locaux ont mis en place des actions, sans attendre une quelconque validation nationale. Que les initiatives en reviennent à des artistes, à des opérateurs ou à des collectivités locales, l'observation du réel nous apprend qu'elles sont nées d'un contexte local sans que l'État ait joué un rôle central. Lorsque l'influence de l'État est en cause (positivement), il s'agit soit d'engagement personnel d'agents qui ont tenté d'investir le ministère de la Culture dans l'une ou l'autre des expériences, soit d'une association de l'État dans le cadre du développement du projet. En effet, les initiateurs de ces expériences ont tous une approche du rôle que l'État devrait jouer dans leurs aventures. Ce rôle n'est plus représenté comme celui d'un pouvoir central puissant possédant un savoir transférable sur un territoire, mais plutôt comme celui d'un contre-pouvoir régulateur, soutenant, appuyant le développement engendré par un territoire et porté par des acteurs locaux. La revendication ainsi portée est de permettre un rééquilibrage entre les formes instituées et les formes institutantes (en mouvement), ainsi qu'un rééquilibrage entre ce qui est appelé dans le sens commun le centre et la périphérie (Paris / province, centre historique / quartier...).

Dans les témoignages que nous avons pu recueillir, il reste dans les pratiques politiques du ministère "une certaine arrogance" qui empêche un travail de fond sur les projets. Il apparaît qu'il semble difficilement concevable d'envisager "une action décentralisatrice par le bas", qui n'aurait comme légitimité que le réel du travail effectué.

Ce qui est en train de se jouer dans ces aventures, c'est la difficile dialectique entre le principe d'égalité républicaine et l'indispensable adaptation aux contextes réels. Lorsque ce ministère s'est manifesté dans certaines régions, c'est la conjonction des responsabilités déconcentrées et de l'engagement institutionnel de l'équipe dirigée par le Drac qui a permis d'ouvrir le débat et d'inventer un nouveau champ contractuel à partir d'initiatives qui sont, en tout état de cause, la marge de la marge des politiques culturelles. Dans ces cas, il faut bien constater que cette dynamique n'a pu être consolidée, du fait de l'absence de relais nationaux aux engagements déconcentrés.

L'enjeu de la décentralisation est, bien entendu, un enjeu démocratique, celui d'un rapport entre les citoyens, les opérateurs culturels et les élus.

L'enjeu de la décentralisation est, bien entendu, un enjeu démocratique, celui d'un rapport entre les citoyens, les opérateurs culturels et les élus. Les collectivités locales sont très fortement présentes (en pourcentage des financements globaux) dans les expériences et l'état des lieux que nous avons pu faire, comme les préconisations que nous serons amenés à formaliser; fondent la nécessité d'une véritable démarche partenariale des collectivités publiques sur ce thème. Le rôle de l'État en la matière est déterminant, car les opérateurs, tout en revendiquant l'implication réelle des élus dans les projets, ne veulent pas d'un face à face qui risquerait d'altérer la liberté de chaque projet. Ce qui est sans doute nouveau dans cette problématique, c'est que nous ne nous retrouvons pas avec "une alliance naturelle" de l'État et des opérateurs, mais dans une combinaison beaucoup plus "contemporaine" imposant une écoute réciproque et un travail commun qui dépassent le conventionnement habituel d'un équipement (nomination, financement, évaluation). L'implication des élus locaux est essentielle à la réussite des projets, l'absence de portage politique, même conflictuel, privant souvent ces projets de leur véritable dimension sociétale. Le dialogue avec les élus est indispensable car, au-delà du soutien porté par les collectivités publiques à l'expérience en tant que telle, la démarche de ces initiatives questionne l'ensemble de la politique culturelle locale. Puisque "*l'art est politique et la culture aussi*"¹⁰, le débat démocratique doit pouvoir s'emparer de ces questions qui touchent à la vie quotidienne des citoyens, mais également à leur avenir. Trop souvent encore, le soutien apporté par les collectivités publiques en général et locales en particulier peut être appréhendé comme "un alibi" qui suivant le contexte sera "un alibi pour les quartiers", "un alibi pour les écritures contemporaines", "un alibi pour le public jeune", etc. Même dans les cas où les collectivités locales sont le plus impliquées, nous pouvons avoir l'impression que ce qui a en fait été trouvé est "la marge pour soutenir la marge", alors qu'une démarche politique profonde pourrait être engagée à partir des potentiels que représentent toutes ces expériences.

Malgré ces constatations, nous sommes peut-être, en matière de décentralisation culturelle, face à la première vague de projets qui n'auront pas été préalablement légitimés nationalement par le ministère de la Culture.

■ FONDEMENTS TERRITORIAUX, ESPACE PHYSIQUE

Si ces nouvelles pratiques se sont multipliées, c'est aussi parce que des espaces abandonnés étaient disponibles. Les friches urbaines "incarnent" le questionnement des artistes et des populations sur la transformation de nos sociétés.

Si ces nouvelles pratiques se sont multipliées, c'est aussi parce que des espaces abandonnés étaient disponibles. Les pratiques que nous analysons ne sont pas toutes assimilables à un lieu, à un bâtiment, mais elles ont toutes un rapport avec un territoire en friche. Que ce territoire soit économique, social, artistique, culturel ou urbain, c'est le vide, l'absence d'autres interventions qui a ouvert un champ aux porteurs de ces projets. Parmi ces territoires que nous aborderons tout au long de notre étude, le territoire urbain est dominant. Il a libéré des initiatives qui ne trouvaient pas auparavant d'espaces d'expression. La disponibilité et la valeur patrimoniale des friches urbaines ont ainsi été déterminantes pour la plupart des projets, car elles "incarnent" le questionnement des artistes et des populations sur la transformation de nos sociétés. Comme le dit Karine Vonna¹¹, "*la ville a peut-être remplacé l'entreprise comme théâtre du conflit social; les patrons politiques ou économiques vont devoir gérer l'urbain contemporain avec ceux qui s'occupent des vides dont la ville est pleine, des friches où ils inventent justement l'à-venir*". Parmi ceux qui occupent des vides, les artistes, les opérateurs ont en France depuis quinze ans suivi la voie ouverte par les Européens du Nord dix ans plus tôt. D'une façon légale ou illégale, les nouveaux occupants de ces bâtiments, de ces terrains, de ces délaissés urbains ont su squatter, en pionniers, des espaces dont la valeur sociale était devenue négative.

10- Une de Cassandre - Janvier-février 2001

11 - Karine Vonna - Mouvement - 1^{er} trimestre 2000

Il y a souvent une lutte urbaine autour de ces lieux, des tensions politiques liées à la manière dont la ville se construit et se déconstruit.

Dans l'ère de reconstruction et de reconversion que nous traversons, les expériences qui ont conquis ces espaces de la ville, mais aussi de la campagne, ont peu à peu ouvert le débat sur les modes de production des territoires. En fait, pour le sociologue Fabrice Raffin¹², *"il y a souvent une lutte urbaine autour de ces lieux, des tensions politiques liées à la manière dont la ville se construit et se déconstruit"*. Cette lutte urbaine prend des formes extrêmement différentes, mais elle est un des fondamentaux des expériences que nous avons approchées. Quel que soit le statut du lieu, son présent et son devenir sont interrogés publiquement. C'est d'ailleurs souvent ce qui crée les tensions avec les propriétaires privés ou publics, qui n'apprécient pas l'immixtion de citoyens "incompétents" dans des affaires foncières.

Deux types de territoire peuvent être distingués. Le premier correspond aux territoires inclus dans les centres urbains prospères. Le second correspond aux territoires frappés par la crise économique des trente dernières années, par la désindustrialisation, par l'exode rural.

Le fondement territorial est abordé différemment suivant la nature du territoire investi. Deux grands ensembles peuvent être dessinés.

Le premier correspond aux territoires inclus dans les centres urbains prospères qui sont, à l'intérieur des villes, des réserves spéculatives marquées (ou non) par une valeur patrimoniale forte. Concentrés dans la capitale parisienne et dans quelques grandes villes, les territoires sont en fait ceux de l'hyper centre dans lesquels quelques bâtiments peuvent être inutilisés de quelques mois à quelques années. L'occupation, souvent illégale, des bâtiments manifeste l'expression d'un refus citoyen de la spécialisation des centres villes autour des fonctions commerciales et de services, déportant toute l'activité et tout l'habitat populaires vers les franges urbaines, ou dans le faubourg. En affirmant le caractère public d'un centre ville, par exemple dans le cadre d'une opération de réhabilitation, la mobilisation des habitants et des artistes prend une valeur politique forte, même si les espaces majeurs ont disparu et que ne subsistent que quelques bâtiments épars, épargnés par la puissance de la spéculation immobilière. L'agitation politique menée par les squatters est en ce sens salutaire, car elle rappelle la responsabilité publique dans la conduite des grandes opérations urbaines. Hélas, les résultats obtenus lors des précédentes luttes territoriales laissent sceptique sur l'issue de celles-ci, comme à Berlin par exemple.

"Levez-vous ! Les balles de la mafia des promoteurs détruisent notre ville. À Kreuzberg (quartier du centre), la BeWoGe, avec le soutien du Sénat, va encore détruire une superbe usine. Ils démolissent le toit, jettent les fenêtres dehors et rendent les installations inutilisables. Jour après jour, ils détruisent un peu plus notre espace de vie. Ils remettent partout les mêmes blocs de béton pour correspondre au marché. Ils promettent aux gens du travail, mais personne ne remarque combien la ville se meurt sans bruit. Ce pouvoir de l'argent dans la politique de réhabilitation est aussi dangereux que la construction de centrales nucléaires. Bientôt, ils auront tout détruit¹³."

L'occupation, souvent illégale, des bâtiments manifeste l'expression d'un refus citoyen de la spécialisation des centres villes autour des fonctions commerciales et de services.

Au mieux, ces luttes transforment ces friches occupées en "réserve", ou en "musée de l'underground" comme avec le Tacheles, squat historique, protégé désormais au même titre qu'un autre bâtiment patrimonial. L'effervescence actuelle des occupations parisiennes ouvre peut-être en ce sens de nouvelles perspectives dont l'inspiration genevoise n'échappe à personne. Les artistes-squatters parisiens, toulousains, grenoblois ou niçois ont prouvé à grande échelle, comme certains autres squatters des mouvements sociaux, que même lorsque la pression foncière est très forte dans une ville, le "stock tampon" est gigantesque et que souvent le temps de réaffectation d'un bâtiment dépasse un an. Cette "révélation" ouvre à nouveau la possibilité de penser à la mise en application des contrats de confiance, qui ont ailleurs fait leurs preuves. Ce principe a le double avantage de garantir une mixité d'activités dans des quartiers qui se spécialisent en fonction du marché et de ne pas subir les effets d'une valeur négative qu'un bien vide et fermé représente

12/13- Fabrice Raffin - La mise en culture des friches industrielles - Tract / Kreuzberg 1979 - Rapport au ministère de l'Équipement - 1998

pour la société. La production de valeur est donc simple à analyser. Le propriétaire ne perdant rien, et évitant même parfois des coûts liés à la non-occupation du site, la collectivité gagnant une valeur sociale et artistique de proximité qui n'aurait pas été produite faute de ce premier investissement en production que représente le lieu de travail. On peut même voir, en dehors de Paris, dans une ville comme Grenoble par exemple, que les squats qui sont souvent mis au pilori des valeurs artistiques occupent pourtant des places de choix dans les médias et figurent même dans un document officiel comme le contrat de plan de cette région, qui valorise ses squats comme une innovation sociale.

Il ne faudrait pas limiter la mobilisation des acteurs pour l'usage des centres villes à des fins culturelles et sociétales aux seuls squatters menant une action revendicative. En effet, cette mobilisation est également celle d'acteurs qui sont menacés d'expulsion par la spéculation foncière et la transformation urbaine. La pression sur les hypercentres entraîne simultanément une disparition des locaux bon marché pour les nouveaux entrants, et l'éviction de tous les modes provisoires d'occupation du territoire qui avaient pu être trouvés avec les propriétaires durant les périodes précédentes. La revendication d'espaces culturels ouverts dans les centres urbains est donc la combinaison de trois dynamiques complémentaires et croisées. Ceux qui entrent dans la ville en se l'appropriant (les squatters parisiens), ceux qui revendiquent une politique publique adossée aux mouvements civils de création de lieux en centre ville (les Récollets), et ceux qui, dans le centre, ont développé des pratiques et militent pour éviter leur radiation du paysage urbain central (les Frigos). Bien entendu, une même expérience peut dans le temps passer d'une catégorie à une autre. Des squatters dont l'utilisation d'un site peut être légalisée dans le cadre d'une convention d'occupation précaire vont militer pour qu'un autre lieu plus pérenne, leur soit confié, ou que le squat se transforme en espace culturel durable (la Caserne d'Angely).

Ce qui se joue autour de ces expériences c'est la transformation d'espaces parfois gigantesques, témoins de restructurations économiques et politiques qui ont souvent plongé des communautés entières dans le désespoir.

Le second grand ensemble correspond aux territoires frappés par la crise économique des trente dernières années, par la désindustrialisation, par l'exode rural ou tout simplement par un abandon politique et économique. Sur ces territoires, l'abondance de bâtiments est une des marques de l'ampleur de la transformation qu'a dû et que doit encore subir la population du quartier, de la ville, du pays ou de la région. Sur ces territoires-là, deux logiques se rencontrent. Celle qui met les décisionnaires en situation de commande d'une action à un artiste ou à un opérateur, et celle qui émerge du terrain civil. Ce qui se joue autour de ces expériences, c'est la transformation d'espaces parfois gigantesques, témoins de restructurations économiques et politiques qui ont souvent plongé des communautés entières dans le désespoir. C'est le cas de nombreuses expériences que nous avons pu analyser, à Loos avec les restructurations sidérurgiques, à Meisenthal avec les restructurations liées à l'industrie verrière, à Marseille avec les restructurations de l'industrie du tabac, à Roubaix avec les restructurations de l'industrie textile, à Perpignan avec les restructurations de la Défense nationale... D'autres sites sont, au sein d'un territoire, moins symboliques de ces grandes mutations, mais témoignent des changements de notre société. C'est en partie le cas de nombreuses "petites surfaces" libérées par une activité économique et commerciale qui s'est restructurée en périphérie des villes et des bourgs, avec une pratique de concentration (zone industrielle, zone commerciale), ou qui a disparu, victime de la concurrence économique mondiale. Ces surfaces libérées sont souvent localisées dans les faubourgs¹⁴, dans des quartiers populaires, où la pression immobilière est faible (Collectif I2 à Mantes, les Labos à Aubervilliers, TNT à Bordeaux).

Face à ces espaces libres, face à ces délaissés, les responsabilités des décideurs

14- Fabrice Raffin - La mise en culture des friches industrielles - Rapport au ministère de l'Équipement - 1998

**Échapper au quadrillage de la ville,
au quadrillage institutionnel,
à celui des aménageurs.**

urbains sont lourdes, car des décisions qui seront prises dépendent souvent des enjeux de société particulièrement importants. Loin des discours sur la mixité, nous entrons là dans les travaux pratiques de la ville ou du bourg, là où une politique urbaine peut changer la vie de la population. L'intervention artistique et sociale dans ces espaces, qu'elle soit l'initiative de la société civile ou des décideurs, fait naître un espoir et un débat sur la nouvelle destination du site. En fonction de la pérennité de l'intervention, l'approche diffère alors. En effet, lorsque l'intervention artistique et sociale préfigure la transformation urbaine, nous sommes au cœur de nos problématiques d'espaces intermédiaires et de nouvelles pratiques, alors que lorsque la transformation en site culturel est préméditée et planifiée, la nature du projet culturel qui en découlera prête à plus d'attention. Notre sujet n'est en effet pas de traiter, dans ce rapport, de la reconversion des entrepôts Laisné à Bordeaux, du site de la Villette à Paris ou du Fresnoy à Tourcoing, mais d'analyser comment la création vivante et la présence des artistes orientent la programmation urbaine, architecturale et politique. En ce sens, les dernières opérations comme celles des Subsistances à Lyon ou de la Condition Publique à Roubaix sont particulièrement intéressantes à analyser, car leur processus de production est hybride entre ces opérations bien connues de "réhabilitation urbaine" et celles qui sont le cœur de notre sujet et qui posent l'indéfinition du site, la non-programmation architecturale, la préfiguration et le nomadisme comme principes de transformation.

"L'enjeu fondamental est la transformation de la friche. Mais il y va aussi de la répartition et de l'usage des richesses dans une nouvelle économie, ainsi que du dégel des processus de décision administrative, et de leur ouverture au public. Car c'est d'une participation effective à l'élaboration des projets urbains que les citoyens sont privés ; et si les squats existent de façon générale, c'est que trop de portes sont verrouillées par ailleurs. Ce n'est pas par le bris qu'on pourra les ouvrir durablement, mais par l'invention politique. Le réseau des squats grenoblois est la métaphore vivante d'une autre société possible. Donnons-lui sa contrepartie de réalité."
Brian Holmes - Transpalette¹⁵, décembre 1999.

**Cette nouvelle époque de l'action
culturelle interroge directement
la définition et la place de l'art
dans nos sociétés.**

■ FONDEMENTS CULTURELS, ESPACE HISTORIQUE

Cette nouvelle époque de l'action culturelle interroge bien sûr directement la définition et la place de l'art dans nos sociétés. Plusieurs prises de position récentes attestent de l'actualité de cette question et de l'indispensable effort de pensée que nous devons déployer pour tenter de poser les bases d'une réflexion sérieuse en termes philosophiques, sociologiques, anthropologiques, économiques et politiques. Un certain nombre de voix se font aujourd'hui entendre pour dire que ces expériences sont la preuve de "la fin de quelque chose, la fin d'une conception métaphysique de l'art, tant du côté de l'artiste que du public, la fin de la posture tragique, la fin du pari sur le chef d'œuvre (...)"¹⁶.

**Ce qui est en question aujourd'hui,
dans ces nouvelles pratiques,
c'est la question de l'autonomie de
l'Art et du sens que cette posture
prend, suivant les époques,
suivant les contextes.**

Ce qui est en question aujourd'hui, dans ces nouvelles pratiques, c'est la question de l'autonomie de l'art et du sens que cette posture prend, suivant les époques, suivant les contextes. En refusant de se soumettre à toute fin extérieure, les artistes ont longtemps revendiqué une totale autonomie, jusqu'à "l'art pour l'art" ou l'"art pur". L'art conçu comme une pure création du génie est une revendication de la modernité. Dans le couple inspiration/travail, l'inspiration était prédominante. L'artiste était un démiurge. Cette approche du rapport art/société doit être resituée dans son contexte d'émergence, contexte dans lequel la modernité historique consacre l'apparition de la société bourgeoise, dont les valeurs sont celles de l'individualisme, du rationalisme et du matérialisme. Ève Chiapello¹⁷ dresse, par ce résumé historique,

15- Revue culturelle grenobloise

16- Alain Van Der Malière - Ministère de la Culture - Directeur du cabinet du secrétaire d'État - Groupe d'appui

17- Ève Chiapello - Artistes versus manager - Métailié - 1998

l'essentiel des questions qui traversent aujourd'hui ces nouvelles aventures. "L'isolement de l'art dans sa sphère étrangère à l'éthique comme au politique va de pair avec une réflexivité qui fait de l'interrogation sur lui-même, du processus créateur et des affres de l'artiste aux prises avec l'œuvre à naître, un des thèmes majeurs de l'art moderne. Avec la notion d'avant-garde, qui s'impose à la fin du XIX^{ème}, le but de l'histoire de l'art, que les avant-gardes construisent par une série de ruptures générationnelles, va être de dévoiler peu à peu l'essence de l'art. L'avant-garde suppose un public averti, apte à comprendre le projet et son enjeu. C'est l'aboutissement d'un aristocratisme déjà inclus dans la notion de génie (...) La conception de l'artiste moderne est née au début du XIX^{ème} par la reconnaissance de la part intellectuelle de son activité, qui le valorise et le distingue de l'artisan. Cette nouvelle conception lui offre aussi la possibilité de remise en cause de certains traits de la modernité, son capitalisme, son matérialisme, son rationalisme, son culte de l'utilité et du profit. Elle permet aussi de revendiquer la possibilité d'exercer une activité gratuite sans autre fin qu'elle-même, de produire des œuvres uniques et singulières loin de la reproduction de masse que permet l'industrie. Il est néanmoins une dimension de la nouvelle société que la conception moderne de l'art ne permet pas de critiquer : son individualisme. La figure d'exception du génie, comme l'intérêt exclusif porté par certains à leur art et même à leur propre vie, poussent à l'extrême la quête de la singularité et de l'autonomie en germe dans l'individualisme. La conception de l'artiste ne permet pas de critiquer la nouvelle société au nom de la solidarité; elle laisse sur ce plan le champ libre à la critique sociale, comme elle lui laissera aussi d'ailleurs la promotion démocratique de l'égalité dans les libertés (...). Avec le triomphe bourgeois du Second Empire, la position d'isolement social des artistes se durcit. Cependant, la critique sociale aura des bohèmes partisans prônant l'"art social". Ainsi se dessinent trois positions possibles pour l'artiste face à la société bourgeoise, trois positions qui se manifesteront sous des formes renouvelées et identiques jusqu'à nos jours. L'art bourgeois, qui adhère et s'inscrit dans les valeurs de la société. C'est une position de conformité sociale. C'est un art de masse, plus qu'un art bourgeois de nos jours. Les deux autres positions se trouvent en opposition avec la société, l'une étant en retrait, l'autre étant dans une position de transformation active. L'art se mettra au service de la société à des moments différents, lorsque l'urgence historique mettra en évidence l'impossibilité physique ou morale d'être hors de l'histoire, ou lorsque l'opportunité d'en infléchir le cours se fera jour. La critique sociale entre dans le projet artistique (art social, art engagé). La position de retrait, analogue à celle de l'art pur, exprime le refus de pervertir son art aussi bien dans la propagande que dans l'assujettissement à l'argent, tout en préservant la possibilité pour l'artiste de jouer le rôle de témoin embarqué. Ces deux positions sont souvent interchangeable au cours du parcours artistique."

Dans les rencontres que nous avons pu avoir avec les artistes travaillant sur ces territoires, nous avons pu remarquer l'hétérogénéité des positions sur ces débats. Nombreux sont les paradoxes que l'on peut noter, par exemple autour de l'approche de la notion de singularité. Selon Philippe Henry, qui considère que la déliaison entre l'art et la société est l'aboutissement du programme de l'art moderne, la revendication du prototype, du singulier, du sensible implique l'autonomisation¹⁸ du champ artistique de l'espace social, alors que pour la plupart des artistes, des intellectuels ou des producteurs affirmant ce rapport à la singularité, celle-ci s'inscrit dans un contexte¹⁹, qui marque les parcours artistiques et sociaux, et qui s'impose en fait comme une valeur de résistance à l'instrumentalisation des artistes et de la culture.

18- "Ce que j'attaque, c'est cette idée de l'autonomie héritée du XIX^{ème} basé sur un argument d'autorité : "L'art doit être un segment autonome, il est contre l'économique, contre le social, le politique, c'est sa condition de base." La revendication du prototype, du singulier, du sensible qui doit être autonomisé de l'espace social. C'est pour cela qu'il est révolutionnaire. Or l'autonomisation s'est faite par l'institutionnalisation ; elle ne s'est pas faite contre la politique, mais pour la politique. Cela a entraîné une professionnalisation, un corporatisme et la césure provoquée par Malraux entre culture et socio-culture, source de bien des maux actuels." Philippe Henry

19- Jean Baudrillard et Jean Nouvel - Objets singuliers - Calmann-Lévy - 2000

Il serait erroné de penser que ce mouvement n'est qu'une éclosion spontanée ou une simple étape du développement culturel. C'est la combinaison de plusieurs forces, de plusieurs courants qui se rencontrent, dans le contexte français de l'exception culturelle.

Trois "références" historiques peuvent être évoquées. La première est celle, historique, de la décentralisation théâtrale. La deuxième est celle des artistes qui ont dans les années 70 créé des lieux uniques, se démarquant du maillage territorial mis en place par le ministère de la Culture et les collectivités locales. La troisième est celle des alternatifs qui à la fin des années 70 en France, et dix ans auparavant dans l'Europe du Nord, ont initié des expériences sociales et culturelles contestataires.

Aborder la question des fondements historiques de ces expériences implique également de se retourner sur l'histoire récente²⁰ des mouvements artistiques et des politiques culturelles. Malgré l'absence de travail approfondi sur ce thème, les acteurs de ces projets expriment différemment, suivant leur "famille", les filiations et les références. Il serait en effet erroné de penser que ce mouvement n'est qu'une éclosion spontanée ou une simple étape du développement culturel. Ce qui se joue au travers de cette dynamique, c'est la combinaison de plusieurs forces, de plusieurs courants qui se rencontrent, dans le contexte français de l'exception culturelle. Trois grandes lignes-forces peuvent être distinguées à l'aune des rencontres que nous avons eues.

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

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

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

"Si je reprends l'histoire, il y a vingt cinq ans, le projet de Brook dans le 19^{ème} n'était pas loin de celui d'une "friche". Le projet du bâtiment lui-même, mais aussi la proposition de Brook sur le rapport au public, les liens avec les habitants du quartier, etc. Quant au projet de Nordey, on le connaît tous. (...) Il mettait en avant le débat et la réflexion que nous avons aujourd'hui... Car les démarches sur lesquelles Nordey s'est appuyé, la manière dont il a mis en place le projet TGP, étaient celles d'un lieu dit "intermédiaire". Nordey a mis le Ministère en face de ces démarches. Je ne dis pas qu'il l'a bien fait, mais en tout cas il l'a fait." Catherine Boskowitz²¹

20- Même si nous employons parfois dans ce rapport les termes de nouvelles pratiques ou de nouveaux espaces, nous ne considérons pas avoir à faire à un phénomène nouveau au sens de l'émergence et du mouvement spontané. Les acteurs que nous avons pu rencontrer mènent un travail depuis des années et des années, un travail qui a longtemps existé à la marge et qui devient visible. "Ce n'est pas une nouveauté, c'est une histoire. C'est l'histoire qu'on ne peut pas raconter, dont personne n'aura jamais fait le récit, l'histoire de ce qui a eu lieu, mais dont personne n'a voulu récupérer la mémoire."

21- Catherine Boskowitz - Metteur en scène - Codirectrice du Collectif 12 - Groupe d'appui

■ FONDEMENTS INSTITUTIONNELS, LE RAPPORT À L'INSTITUTION

On retrouve dans ces expériences l'intégralité du spectre des positions face à l'institution, qu'elle soit publique ou privée, qu'elle soit incarnée par les collectivités publiques ou par des opérateurs labellisés.

Dans cette tentative d'approche raisonnée des fondements de ces nouvelles pratiques, le rapport au champ institutionnel est un élément déterminant pour tenter de mieux cerner l'identité, ou plutôt les identités de ce mouvement. On retrouve dans ces expériences l'intégralité du spectre des positions face à l'institution, qu'elle soit publique ou privée, qu'elle soit incarnée par les collectivités publiques ou par des opérateurs labellisés. Il serait sans doute intéressant de pouvoir analyser dans le détail le discours et les pratiques de chaque intervenant au débat, car nous avons pu constater que dans une société qui se dépolitise, notamment en rejetant toute forme d'idéologie, tous les acteurs culturels et sociaux que nous avons pu rencontrer ne maîtrisent pas les fondements politiques du débat sur le rôle de l'intervention publique. Naissent ainsi toutes les formes de contradictions internes, souvent inconscientes, qui brouillent les possibilités de repères et de lecture.

Ces initiatives se positionnent, apparemment, aux deux extrémités d'un spectre identifiant la nature de leurs rapports à l'institution. En effet, de nombreuses initiatives sont situées dans un cercle ayant un rapport direct avec l'institution. Elles font ainsi très vite référence pour d'autres actions qui veulent soit se repositionner à l'intérieur du champ labellisé, soit pénétrer le réseau des lieux et projets soutenu par la puissance publique. D'autre part, les évolutions et les mutations de notre société ont laissé "une nouvelle place" à l'émergence de marges et d'alternatives aux systèmes institués. On voit ainsi se multiplier, dans les villes notamment, des squats artistiques, véritables lieux autogérés dont le rapport à l'intervention publique est plus ambigu.

"J'ai étudié récemment des squats d'artistes. Ce qui est curieux, c'est que ces gens-là affichent le besoin de ne pas entrer dans des processus d'institutionnalisation, d'être en dehors. Une affirmation, plus qu'une revendication, de ne pas entrer dans ce processus tout en connaissant très bien tous les rouages, tous les mécanismes. La mesure caricaturale, parodique, qu'ils pouvaient se donner par rapport aux limites de l'institution et de défi face aux institutions était que la durée d'occupation du lieu correspondait à la temporalité de la procédure juridique, au temps que l'on va mettre à les exclure. Ils savaient qu'ils disposaient de ce temps. L'intérêt de cet exemple est de voir comment se construisent les dispositifs imaginaires de résistance à la nécessité institutionnelle." Henry-Pierre Jeudy²²

Il existe un positionnement commun à l'ensemble des projets que nous avons pu observer, qui est celui de la recherche d'une légitimité politique, seule voie possible à la pérennisation des initiatives.

Il faut distinguer l'institué d'avec l'instituant.

En fait, il existe un positionnement commun à l'ensemble des projets que nous avons pu observer, qui est celui de la recherche d'une légitimité politique, seule voie possible à la pérennisation des initiatives. Cette demande se distingue ensuite en fonction du projet institutionnel de chaque groupe, de son origine et de ses objectifs. Puis cette demande de légitimation se traduit, suivant les contextes, par des engagements dont la radicalité et les formes se déclinent selon les opérateurs. Même si la première revendication est d'être "considéré pour ce que l'on représente et réalise, sans référence à ce que les autres font", il est des attitudes plus ou moins virulentes vis-à-vis de la puissance publique, du marché et des opérateurs institutionnels. Le rapport à l'institution est d'autant plus paradoxal que la définition politique de ce que représente l'institution pour chacun est différente. Pour mettre en perspective ce questionnement, il faut appréhender ce que Philippe Foulquié²³ appelle "le refus de l'institutionnel et la nécessité de fonder". Cornelius Castoriadis distinguait dans ce sens l'institué d'avec l'instituant. "L'institué : les institutions, les lois telles qu'elles existent, telles que nous les avons reçues en héritage.

22- Henry-Pierre Jeudy - Sociologue - Groupe d'appui

23- Philippe Foulquié - Directeur de la Friche la Belle de Mai

L'instituant : désigne l'activité politique qui remodèle ces institutions, ces lois, ces principes. On peut percevoir dans cette approche que les espaces intermédiaires agissent bien du côté de l'instituant, et que la critique de l'institution s'inscrit dans ce rapport à la transformation de la société. Ainsi, suivant le positionnement de chaque acteur, les moyens de la critique, le vocabulaire de la mise en question diffère. Cette critique de l'institution reste le plus souvent une critique dialectique, car nombre de projets savent que leurs espaces se sont aussi construits dans un rapport à l'existant, dans un rapport à une histoire dont ils sont les héritiers, et dont ils ont même été pour certains les acteurs. Ce rapport à l'institutionnel doit connaître également une évolution, dont la prise en compte par le ministère de la Culture sera un élément déterminant. La valorisation de ces nouvelles pratiques durant les trois dernières années par "l'institution au sens large", la récupération de certains mouvements artistiques associés à ces nouveaux lieux laisse entrevoir une possible réforme du système, et une véritable considération politique pour ce mouvement "instituant". Si, accompagnant le discours, des mesures concrètes ne sont pas mises en place afin de consolider des expériences dont la précarité est de notoriété publique, il est probable que la position de "critique constructive" actuellement de rigueur se transforme en un virulent réquisitoire sur les dysfonctionnements et l'inadéquation au monde contemporain des institutions.

■ FONDEMENTS SOCIAUX

Les friches émergent depuis quinze ans dans une société en crise. Les fondements sociaux de celle-ci sont questionnés et le déclin de l'emploi stable, une certaine forme de crise urbaine se traduisent par le renforcement de la ségrégation sociale et ethnique. Dans ce contexte de transformation économique et urbaine, des processus nouveaux apparaissent. Ces processus permettent de constater que dans une organisation sociale donnée, dans un espace urbain, des "systèmes d'ordre" se forment et se déforment. Ces "organisations" n'émergent pas au hasard, mais elles n'ont pas à voir avec les grandes politiques de cohésion sociale qui échouent systématiquement sur ce terrain de l'intégration. En fait, ces mouvements concernent "les creux de la ville", "des espaces interstitiels" dans lesquels des mondes sociaux différents s'entrecroisent. Dans ces espaces, un travail social est en mouvement, non au sens des travailleurs sociaux mais au sens des réinterprétations de conventions sur des questions comme celles qui sont liées aux transformations du monde de l'art ou celles qui s'organisent autour de la lutte contre l'exclusion. Les lieux interstitiels, qu'a pu longuement étudier la sociologue Laurence Roulleau-Berger, d'abord à Lyon, puis à Marseille, sont souvent constitués autour de la question culturelle, d'une culture de l'urgence. Cette culture de l'aléatoire qui se construit autour d'un certain nombre de croyances, de convictions qui ne sont pas seulement artistiques, mais aussi politiques. Par le travail de réinvention du social permis dans ces espaces, il apparaît pour de nombreuses personnes, notamment des jeunes, le droit de cité, mais aussi le droit à l'hésitation. Si ce droit à l'hésitation est légitimé, le trajet de certaines de ces identités, qui sont qualifiées ou vécues comme négatives, peut être modifié. Ce droit à l'aléatoire est fondamental parce que cela veut dire que l'on a de l'espoir. Dans ces espaces, le droit d'hésiter ne reste pas en l'état parce qu'il est travaillé par des professionnels de la culture, comme une traduction de certaines conventions en une autre convention. C'est une forme de défolklorisation de cultures qui sont perçues ailleurs comme des cultures de banlieues. C'est par une conjonction de dynamiques très différentes que ces espaces intermédiaires parviennent à inventer de nouveaux réseaux de mobilisation et de recomposition sociale. Ces pratiques se lovent dans les creux des structures sociales, permettant ainsi un véritable travail politique des communautés. C'est sur

Par le travail de réinvention du social permis dans ces espaces, il apparaît pour de nombreuses personnes, notamment des jeunes, le droit de cité, mais aussi le droit à l'hésitation.

ces fondements sociaux que se construisent, dans les lieux intermédiaires,, des pratiques de lutte contre l'exclusion sous toutes ses formes. En mobilisant les politiques publiques disponibles, les opérateurs inversent les processus habituels d'instrumentalisation du réseau associatif et civil en décentrant les objectifs, en singularisant les démarches, en assurant un véritable accompagnement.

■ FONDEMENTS LOCAUX : DANS QUEL CONTEXTE LOCAL ÉMERGENT ET SE DÉVELOPPENT CES EXPÉRIENCES ?

L'analyse des contextes locaux nous a appris que le paysage local influe, sans que l'on puisse pour autant identifier des conditions favorisant ces expériences. Ce qui se joue, c'est le rapport entre le paysage local et les porteurs de l'initiative.

Pour essayer de construire les éléments de notre référentiel, l'analyse du contexte local est une démarche indispensable. Nous avons cherché à appréhender des facteurs propices qui pourraient déclencher ou favoriser ces initiatives, sur le terrain culturel, économique, politique et social. L'analyse des contextes locaux nous a appris que le paysage local influe, bien entendu, fortement sur l'émergence des projets intermédiaires, sans que l'on puisse pour autant identifier des conditions favorisant celle-ci. En fait, ce qui se joue, c'est le rapport entre le paysage local et les porteurs de l'initiative. C'est dans cette tension, dans ce rapport, que les facteurs de réussite des actions se constituent, que ce soit sur le terrain de la collaboration ou sur le registre du conflit. Les quinze monographies nous montrent que des situations radicalement différentes ont été le terreau de ces initiatives. De plus, notre travail ne pouvait pas porter sur des monographies complètes du paysage culturel intermédiaire de chaque ville, et une initiative remarquée et remarquable ne permet pas de généraliser sur un ensemble de pratiques territoriales.

Ce que nous pouvons attester dans le cadre de ce travail, c'est que les contextes d'émergence des projets étudiés ne permettent pas de discerner des critères discriminants positifs ou négatifs. Nous avons tenté d'apprécier ce contexte au vu de quelques indicateurs objectifs comme l'importance des moyens des politiques culturelles locales, le positionnement identitaire de la ville et les appartenances politiques des équipes municipales dans lesquelles les projets se sont développés. Aucun de ces indicateurs ne nous a permis de repérer des caractéristiques communes qui se retrouveraient d'une ville à l'autre et qui permettraient de réunir quelques informations pour notre tentative de référentiel. Ainsi, des villes très pourvues en institutions et qui connaissent des pratiques culturelles très développées semblent tout autant "prédisposées" à générer des lieux intermédiaires ou à les rejeter que des villes peu institutionnalisées en matière de politique culturelle, même si, comme nous le verrons plus loin, les raisons de l'émergence sont différentes.

Des villes très pourvues en institutions et qui connaissent des pratiques culturelles très développées semblent tout autant "prédisposées" à générer des lieux intermédiaires ou à les rejeter que des villes peu institutionnalisées en matière de politique culturelle.

Sur un autre terrain, la pratique des squats artistiques peut être tout autant développée à Grenoble (la ville expérimentale) sous la mandature de M. Dubedout et à Nice (la culture au soleil) sous celle de M. Peyrat. Il en va de même pour l'impulsion et le soutien pouvant être attribués à une expérience par un pouvoir politique dont l'obéissance est fondamentalement différente. Jack Ralite (maire d'Aubervilliers) et Pierre Bédier (maire de Mantes-la-Jolie) soutiennent fortement les "friches" qui existent sur leur territoire. Ils en ont même tous deux facilité, voire suscité le développement.

Cette rapide analyse, qui mériterait plus ample développement dans le cadre d'une étude comparative globale, ne nous permet donc pas de définir des caractéristiques communes. En revanche il est indispensable de rappeler que ce qui importe est le rapport entre le contexte local et le projet. Que ce soit contre ou avec, les éléments déterminants se trouvent être ceux contenus dans la relation entre le projet et son environnement. Nous avons pu observer, dans deux villes semblablement dotées en

Même si la plupart des projets que nous avons approchés sont en effet localisés dans des villes, de plus en plus d'expériences émergent de territoires ruraux.

institutions, un espace intermédiaire "en lutte" contre celles-ci, et dans l'autre ville des lieux labellisés coproduisant les actions de la friche.

On a longtemps pensé que ces expériences étaient par nature urbaines. Même si la plupart des projets que nous avons approchés sont en effet localisés dans des villes, de plus en plus d'expériences émergent de territoires ruraux et certains projets trouvent aujourd'hui de nouveaux échos, alors même qu'ils existent depuis de nombreuses années, l'exemple des projets d'Uzeste ou de Meisenthal attestant de ce long engagement, de ce long travail. Au fond, que ce soit dans le cas du territoire urbain ou dans le cas du territoire rural, ce qui prime pour les opérateurs et les artistes qui décident de s'investir dans le développement culturel local, c'est de "travailler le pays". Le principe de "l'artiste, la ville, sa ville" n'a en effet que peu à voir avec le vieux slogan "vivre et travailler au pays", et en revanche beaucoup à partager avec les notions de développement durable, d'écologie artistique et d'équilibre territorial. Nous revenons donc toujours au positionnement politique territorial qui refuse les modèles d'aménagement et encourage l'affirmation des singularités, des spécificités. Territoires urbains et territoires ruraux sont dans la même résistance envers une certaine forme de mondialisation, celle de l'uniformisation.

"Vivre à Uzeste, ce n'est pas revenir travailler au pays, c'est venir travailler le pays."
Bernard Lubat²⁴

■ FONDEMENTS STRUCTURELS : QUI EST À L'ORIGINE DE CES INITIATIVES ?

Un peu plus de la moitié doivent leur naissance à des artistes. Un tiers sont impulsées par une ou plusieurs collectivités locales. Moins d'un cinquième sont lancées par des opérateurs culturels et des membres de la société civile.

Le profil des équipes, qui ont initié les projets, est difficile à appréhender. Beaucoup de statuts coexistent, presque toutes les disciplines artistiques sont représentées, les parcours de formation sont des plus divers, une fragile parité masculin-féminin peut être constatée et les itinéraires professionnels peuvent avoir été faits à l'intérieur ou à l'extérieur de l'institution, dans la création comme dans la diffusion.

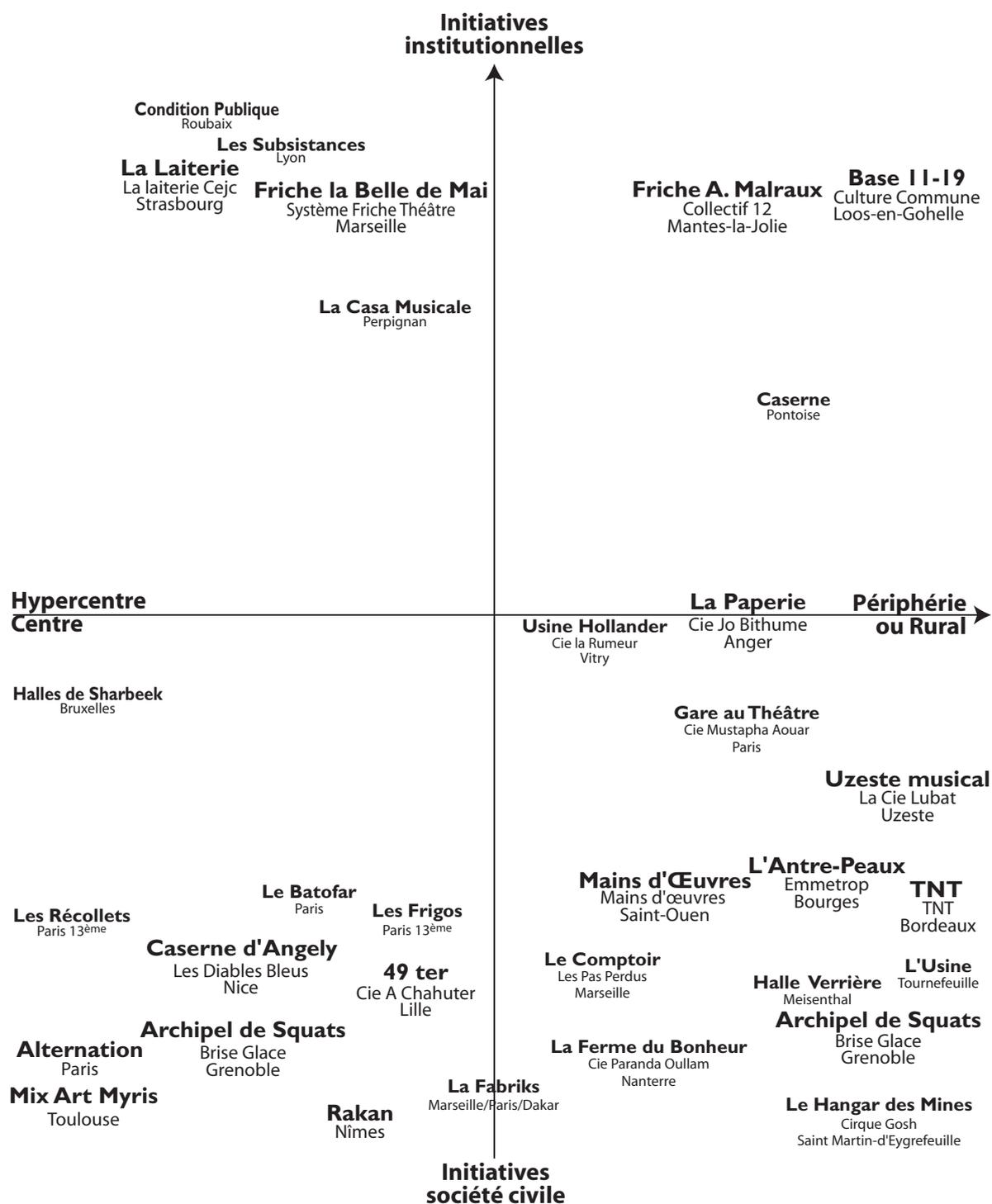
Les données que nous avons pu collecter attestent de la diversité des origines de ces initiatives. Un peu plus de la moitié doivent leur naissance à des artistes, généralement regroupés en compagnies, groupes ou collectifs, alors qu'un tiers sont impulsées par une ou plusieurs collectivités locales et que moins d'un cinquième sont lancées par des opérateurs culturels et des membres de la société civile. Il faut pondérer ces indications par la nature du pilotage qui conduit ensuite l'expérience, car lorsqu'un projet est initié par une collectivité publique, il est tout de suite confié (à une seule expérience près dans cet échantillon encore sous régie municipale) à une équipe qui sera à même de le fonder réellement. Il est en effet plus juste de considérer l'"origine" du projet comme l'association de l'initiative et de la mise en œuvre. Ainsi on voit très vite sur les projets de la Laiterie, de la Friche la Belle de Mai ou du Collectif 12 que ce qui est visible n'est pas l'initiative (dans tous ces cas municipale), mais bien la fondation portée dans deux de ces exemples par des opérateurs culturels et dans le troisième par un collectif d'artistes. Cette notion n'est pas anecdotique, car on a souvent considéré qu'un lieu ou un projet intermédiaire ne pouvait pas avoir été imaginé par une collectivité publique. L'"autonomie" du projet, son indépendance primait, voire le définissait. La charte de Trans Europe Halle conditionnait ainsi l'agrément d'un membre à son indépendance structurelle des collectivités publiques. L'analyse de notre échantillon montre bien que ces notions sont inadaptées à l'identification de fondements structurels communs, notamment en France où le principe de cogestion entre les pouvoirs publics et la société civile multiplie les exemples de mixité d'origine.

Le profil des équipes qui ont initié les projets est également difficile à appréhender, car leur grande diversité empêche toute approche statistique. Pour prendre un critère qui aurait pu orienter notre analyse, celui de l'âge des équipes de direction, de coordination ou de pilotage (cas des élus initiateurs), l'écart type à la moyenne est très important, puisque nous nous situons, au moment de l'émergence du projet, sur une échelle qui va de 25 à 60 ans. Si l'on s'arrête quelques instants sur

24- Bernard Lubat - Musicien - Uzeste musical - Entretien - Novembre 2000

les parcours des "leaders", beaucoup de statuts coexistent (politiques, opérateurs culturels, artistes, citoyens), presque toutes les disciplines artistiques sont représentées, les parcours de formation sont des plus divers, une fragile parité masculin-féminin peut être constatée et les itinéraires professionnels peuvent avoir été faits à l'intérieur ou à l'extérieur de l'institution, dans la création comme dans la diffusion. (TNT à Bordeaux où Éric Chevance était secrétaire général du CDN, Emmetrop à Bourges où Karine Noulette, après un diplôme à l'École d'art de Bourges, emprunte des chemins de traverse pour mener les projets qu'elle souhaite défendre). Il faut également prendre en compte, dans cette approche des profils, la combinaison des personnalités au sein d'une équipe. Qu'il s'agisse ou non de collectif, l'absence de personnalisation du pouvoir constatée dans la presque totalité des cas nécessite la prise en compte des différents intervenants "à la direction". Nombreux sont les cas où des directions partagées existent, à l'intérieur même de la structure principale, ou dans le jeu relationnel entre les différents opérateurs d'un même site. Ce que nous pouvons constater par cette analyse, c'est qu'il n'y a pas de calibrage, de parcours type, et que chaque trajet, portant ses propres expériences, oriente la mise en œuvre de chaque initiative.

Enfin, pour terminer sur les parcours des initiateurs, lorsque des élus sont à l'origine du développement de ces expériences, la personnalité politique responsable de cette impulsion (Marseille avec Christian Poitevin, Strasbourg avec Norbert Engel, Lyon avec Denis Trouxe) est plus déterminante que la nature de la politique culturelle qui est menée dans la ville. Parfois, c'est le binôme établi avec le service des affaires culturelles (Pierre Bédier – Sylvie Bessenay à Mantes) qui qualifie le projet. Souvent, le mode de soutien associé à cette initiative du politique s'inscrit à la marge de la politique culturelle majoritaire ; on pourrait qualifier celle-ci d'inter-médiaire. Ces personnalités (qui pour la plupart ne sont plus titulaires d'un mandat) sont connues et appréciées pour leur liberté de parole et d'action, et pour leur indépendance vis-à-vis des milieux politiques et culturels. Cette indépendance est également souvent l'une des explications de la difficulté d'intégration des projets dans la politique de la collectivité locale, et les synergies se retrouvent plus facilement par les actions de terrain que par une coordination des politiques publiques.



Ce graphique essaie de représenter, en fonction du croisement de deux approches, le caractère institutionnel de l'initiative (origines et développements) et la situation territoriale du lieu/projet. La situation d'un projet à l'autre ne doit pas être prise littéralement. Il existe notamment une difficulté à appréhender une initiative institutionnelle qui se transforme dans le temps comme une initiative civile.

■ FONDEMENTS ARTISTIQUES

Les artistes et les producteurs ont cherché à réunir les conditions de production élémentaires à leur travail, et des "groupes de publics amateurs" ont tenté de faciliter l'accès à des formes artistiques et culturelles négligées dans les équipements traditionnels.

La capacité à se mobiliser en tant qu'amateur pour favoriser la rencontre avec les écritures artistiques et les pratiques culturelles que l'on défend est l'une des dynamiques de création de ces nouveaux projets.

Ce que les opérateurs, les artistes et parfois les publics ne trouvaient plus ou ne trouvaient pas dans le réseau de l'action culturelle et de la création, ce sont les conditions de travail adéquates au temps vécu. Si ces conditions de travail revendiquées sont les fondements artistiques de ce mouvement, c'est parce qu'elles ne sont pas revendiquées en tant qu'outils, mais en tant que dispositif artistique articulé à une pensée politique.

Après avoir tenté de dresser les différents fondements que nous avons pu identifier à l'étude des lieux et des projets que nous avons approchés, nous nous devons de rappeler simplement que cette nouvelle étape du développement culturel repose sur des expériences qui ont permis à des artistes et à des publics d'inventer ce qu'ils ne trouvaient pas dans les lieux et les pratiques institués. Ce sont ces urgences qui ont transformé le pays culturel en France, mais plus largement en Europe et dans le monde, en réarticulant dans chaque contexte territorial pratiques artistiques et groupes sociaux. Si les fondements (politiques, territoriaux, sociaux, culturels) précédemment évoqués peuvent aujourd'hui être identifiés comme des raisons profondes de ces nouveaux engagements, c'est qu'initialement les artistes et les producteurs ont cherché à réunir les conditions de production élémentaires à leur travail, et que des groupes de publics ont tenté de faciliter l'accès à des formes artistiques et culturelles négligées dans les équipements traditionnels.

Pour ce qui concerne cette capacité à se mobiliser en tant qu'amateur²⁵ pour favoriser la rencontre avec les écritures artistiques et les pratiques culturelles que l'on défend, on peut constater que ce mouvement est perpétuel, au fur et à mesure de l'évolution générationnelle, mais qu'il est plus difficile à appréhender dans un univers d'industrialisation culturelle et d'hyperspécialisation des genres. Lorsque l'on défend dans un squat ou une friche, en tant que groupe d'amateurs la diffusion des musiques actuelles dans les années 80, on souligne le poids d'une culture élitiste et d'une pratique commerciale sur un engagement artistique populaire (en l'occurrence, certaines formes de rock). Aujourd'hui, l'industrie multiplie les stratégies pour qu'aucun domaine, aussi singulier soit-il, ne lui échappe. Cette "occupation des niches" se fait dans un objectif de défense de part de marché global, mondial, où la question de la signature artistique est une histoire de copyright. La mobilisation de groupes d'amateurs en faveur de la "diffusion" des artistes qu'ils apprécient est donc rendue plus difficile, d'un côté par la mass-médiatisation de certains produits qui "acculture" tout ou partie de la population, de l'autre par "la personnalisation, la singularisation des produits qui est un outil marketing". On observe donc des formes nouvelles d'engagement qui sont plus basées sur la défense des "pratiques" ou sur le désir d'une autre relation aux artistes, seules les écritures les plus marginales fondant encore des démarches "alternatives". Cette approche essentiellement valable dans les industries culturelles, et dans une moindre mesure dans des zones particulièrement défavorisées par les politiques de décentralisation théâtrale, pose aux politiques publiques mises en place dans ces secteurs de graves questions politiques. Le domaine des musiques actuelles est par exemple profondément touché par cette évolution, et il n'y a rien d'étonnant à voir des espaces se repositionner sur leurs territoires en tant qu'espaces "intermédiaires".

La plus grande part de notre échantillon concerne d'autres types de démarches, qui se recourent cependant souvent, surtout si l'on appréhende la dimension temporelle. Ce que les opérateurs, les artistes et parfois les publics ne trouvaient plus ou ne trouvaient pas dans le réseau de l'action culturelle et de la création, ce sont les conditions de travail adéquates au temps vécu. Si ces conditions de travail revendiquées sont les fondements artistiques de ce mouvement, c'est parce qu'elles ne sont pas revendiquées en tant qu'outils, mais en tant que dispositif artistique articulé à une pensée politique. Refonder une action sur la dialectique entre le dispositif et l'éthique est sans doute le positionnement transversal de tous ces projets. La revendication n'est pas d'avoir une salle de répétition des bourses d'écritures, des espaces scéniques modulables, des temps de représentations plus

25- Le sens du terme "amateur" est pris ici dans son acception la plus large il s'agit en premier lieu d'un citoyen entretenant un rapport à l'art qui passe par une autre pratique que celle de la consommation. Celle-ci peut être incluse dans le comportement de l'amateur, mais elle n'est pas fondatrice de sa démarche. Le rapport à l'art de la figure de l'amateur que nous invoquerons est un rapport ouvert et curieux qui amène le citoyen à participer à des actions collectives et individuelles qui iront de l'organisation de d'événements à la pratique artistique prise en son sens littéral, à la fréquentation assidue des propositions artistiques pouvant l'intéresser, le cultiver, voire le professionnaliser.

ouverts et des chambres de résidences. La revendication est le repositionnement du dispositif à partir du projet artistique, dans une confiance dialectique entre le producteur et l'artiste, entre l'artiste et le producteur, entre l'artiste et l'artiste, entre l'artiste et le public, entre le public et la population...

“Dans les lieux institutionnels, votre parole, votre pensée est immédiatement broyée ou vue par un prisme qui empêcherait complètement que la rencontre se fasse. Entre les projets qu'on initie et les publics qui viennent les voir, tout est contrôlé. Nos spectacles sont contrôlés, tout ce qui pourrait permettre qu'une rencontre ait lieu est préalablement cadré, défini et contrôlé. La rencontre a un coût et les moyens investis doivent rencontrer du sens, que la rencontre se doit de donner. A force de spéculer sur cette rencontre, on la tue avant même qu'elle ait lieu. Il me paraît important de proposer à des artistes d'être présents dans un lieu pour aussi remettre en question les contenus et les contours de ces lieux, de créer les conditions d'un débat pour faire en sorte que s'active une porosité étendue à l'environnement, au territoire, et donc une implication politique.” Loïc Touzé²⁶

Les besoins de production s'articulent autour de trois axes principaux : le temps, les espaces, les modes relationnels avec les populations.

Le besoin de conditions de productions que nous avons du mal à qualifier de spécifiques, a donc bouleversé le champ culturel en trouvant dans toute une série de dispositifs, dans des accompagnements inattendus et dans une disponibilité foncière gigantesque les premiers moyens de sa satisfaction. (Si cette combinaison historique n'avait pas été réunie, ou si le réseau labellisé avait eu la capacité d'être à l'écoute de ces demandes, il est intéressant de s'interroger sur ce qui aurait été produit comme forme de révolte ou comme forme d'intégration.)

Ces fondements artistiques, ces besoins de productions s'articulent autour de trois axes principaux : les temps de travail incompatibles avec le rythme programmatique des lieux institutionnels ; la nature des espaces de travail et de diffusion ; modes relationnels avec les populations.

Les temps de travail

La maîtrise du temps des projets est un des fondamentaux exprimés par l'ensemble des acteurs de ces expériences. Cette maîtrise du temps peut correspondre à l'indispensable “divagation” artistique exprimée par Ferdinand Richard “le temps artistique est divagant, pas fixe, ce n'est pas une chronologie, ce n'est pas mathématique, on ne sait pas où il va, on ne sait pas où et quand il progresse²⁷”, mais aussi à la revendication d'une autonomie réelle vis-à-vis des institutions. Pour Christian Rizzo²⁸, “ce n'est pas à l'État de calculer le temps de nos résidences de création, de formater les durées des spectacles”. Ce qui est en jeu dans cette “maîtrise” du temps n'est pas l'instauration de nouvelles durées plus adaptées à l'époque ou à l'évolution des disciplines, mais plutôt de travailler à revisiter sans cesse la nature de chaque temporalité. Temporalité artistique, tout d'abord, en convenant du fait que tous les metteurs en scène ne sont pas fabriqués pour produire une grande forme, puis deux petites formes tous les deux ans. Temporalité économique, également, qui doit pouvoir être intégrée en fonction des moyens de production disponible de la difficulté de leur mobilisation et des modes d'engagement. Temporalité de la transformation sociale sur le territoire, enfin, qui ne peut ni ne veut subir forcément le même rythme programmatique à Calais et à Toulon. Ce qui n'est pas toujours entendu, c'est que la confrontation au temps n'est en rien une coquetterie artistique, une facilité qui serait accordée à une catégorie sociale, les artistes. Il est en fait beaucoup plus “facile” de se mouler dans un temps imposé réglementairement que de chercher à trouver dans une tension, par rapport à des enjeux qui ne sont pas que ceux de la création d'un produit, le temps juste, le temps utile, le temps nécessaire et même le temps superflu, car le temps

26- Loïc Touzé - Chorégraphe - Groupe d'appui

27- Ferdinand Richard - Directeur de l'A.M.I. Friche la Belle de Mai - Groupe d'appui

28- La danse française en quête de nouveaux espaces de liberté - Le Monde - 30 janvier 2001

**Il s'agit de réinterroger
tous les temps :
celui de la formation,
celui de la transmission,
celui de la recherche,
celui de la construction,
celui de l'exposition,
celui de la représentation,
celui de l'exploitation.**

coûte à tout le monde et en premier lieu aux artistes. De plus, il ne s'agit pas d'interroger uniquement le rapport au temps de travail préparatoire, au temps de l'expérimentation, de la construction ou de la répétition. Il s'agit de réinterroger tous les temps : celui de la formation, celui de la transmission, celui de la recherche, celui de la construction, celui de l'exposition, celui de la représentation, celui de l'exploitation. Ce rapport au temps pose très concrètement la question de la valeur, car pour accepter ces bouleversements dans le système de la production artistique, il faut accepter l'idée que la valeur créée par les artistes ne se réduit pas (même si c'est une valeur cruciale) aux seules productions (œuvres d'art, pièces de théâtre, disques, concerts, livres...) et que le temps de travail est lui-même porteur de valeurs intermédiaires qui peuvent dans un contexte de "surproduction", être plus "productive" qu'une œuvre de plus. Mais ce rapport au temps concerne aussi les produits, car à ce bout de la chaîne les artistes, les opérateurs et les publics peuvent s'interroger sur des créations jouées quelques fois sans avoir eu le temps d'installer un véritable rapport au public, ou sur ces films qui ne sont présentés que quelques séances, ou encore sur ces livres pilonnés par millions afin de ne pas encombrer des fonds de catalogue dont on n'a pas le temps de s'occuper.

**Pour gagner en autonomie,
le premier moyen de production
à trouver est l'espace.**

Les espaces de travail et de diffusion

Pour maîtriser son temps, pour gagner en autonomie, le premier moyen de production à trouver est l'espace. En effet, on peut toujours et dans une certaine mesure "dégager" du temps en jouant des bénévolats, ou des multiples ruses auxquelles amateurs et professionnels savent recourir lorsqu'il s'agit de l'expression de leurs engagements, de l'expression de leurs paroles artistiques, mais les lieux de l'expérience ont toujours été particulièrement difficiles à trouver. Paradoxalement, on voit même que lorsque ces lieux existent ils ne correspondent pas souvent aux besoins réels, car ils sont dans leurs conceptions, dans leur fonctionnement, en décalage avec leur époque. Le secteur culturel n'est d'ailleurs pas le seul à être victime de ce décalage mais le peu de priorité qui est fait en général des espaces culturels partagés rend la situation encore plus dramatique que dans celle du sport, par exemple. Ce que les artistes et les opérateurs ont découvert avec les friches, quelles qu'elles soient, c'est la possibilité d'investir "des lieux libres, souples, ouverts et marqués". Ces espaces présentent toute une série de possibilités artistiques, culturelles, politiques et urbaines qui ont précipité des propositions, accéléré des prises de position. Ces espaces ont été pris simultanément comme des espaces d'investigation scénographique, comme des espaces de travail et comme des espaces de rapport politique aux populations. Le caractère inouï de ces lieux a suscité des écritures singulières qui ont marqué l'histoire de la création de ces dernières années. Ces paysages urbains sont d'ailleurs également devenus omniprésents dans la production cinématographique et éditoriale, mais également dans la production du spectacle vivant, souvent exploités à l'état d'ersatz.

**Les friches, c'est la possibilité
d'investir "des lieux libres, souples,
ouverts et marqués"
qui présentent toute une série de
possibilités artistiques, culturelles,
politiques et urbaines.**

**Ces espaces ont été pris
simultanément comme
des espaces d'investigation
scénographique,
comme des espaces de travail et
comme des espaces de rapport
politique aux populations.**

Ces espaces, froids, difficiles à maîtriser en termes acoustiques, souvent soumis à des actes de vandalisme, sont devenus des lieux de travail vivants où les artistes ont souhaité installer leurs bases. La liberté qu'ils permettent, la convivialité qui peut s'y instaurer les ont transformés en terrains d'expériences et d'expérimentations. Ils sont ainsi devenus des fabriques pour les professionnels, mais aussi pour les amateurs qui trouvaient là d'autres conditions que celles offertes dans les lieux dédiés à leurs pratiques (maison de quartier, conservatoire...). L'une des réussites de ces lieux est d'avoir pu, d'avoir su rendre compatibles ces multi-usages. En faisant coexister des temps différents, ils ont pu offrir une véritable mixité d'utilisation. La configuration des espaces a ainsi été déterminante dans la construction des projets. La possibilité de réunir au sein d'un bâtiment, sans moyens importants, en tirant parti de la configuration des espaces, des pratiques bruyantes comme les musiques

amplifiées, des activités théâtrales, chorégraphiques et plastiques, a facilité des rencontres entre artistes de théâtre, musiciens, danseurs et plasticiens qui, même si elles étaient souhaitées, ne trouvaient pas l'occasion du rapprochement. La taille des espaces disponibles dans le paysage des friches a également rendu économiquement indispensables des rapprochements. Ainsi la coexistence, parfois contingente, a en fait été une occasion de confronter des pratiques et d'instaurer des lieux de débats. C'est la simultanéité d'une évolution culturelle et d'une disponibilité foncière qui a transformé notre paysage culturel. S'il avait fallu projeter, il y a dix ans, ce que ces pratiques représentent aujourd'hui sur le terrain, c'est l'équivalent d'un programme de grands travaux qu'il aurait fallu mettre en œuvre. Les dix à quinze ans gagnés par la préfiguration, l'exploration, doivent maintenant être valorisés afin que ces lieux et d'autres soient transformés pour que cesse l'extrême précarité qui y règne.

Les modes relationnels aux populations

Que ce soit autour de lieux-projets ou autour de projets sans lieux, la question de la relation aux populations est également une des caractéristiques de l'esprit de ces expériences. L'ouverture de ces espaces (physiques, artistiques et politiques) a permis de rompre avec une certaine figure de l'artiste refusant de se préoccuper du public. Cette figure s'est conjuguée sur deux modes. L'un nie l'existence même du public, et n'accorde aucun crédit aux politiques visant à rapprocher les œuvres du public ; l'autre propose à grand renfort de marketing de "capter" les spectateurs, les lecteurs, les visiteurs... en considérant avant tout le processus de relation entre l'œuvre et le public comme un processus de consommation. Dans ces deux cas, il n'y a plus de rapport entre l'artiste et les populations ; il peut même ne plus y avoir de rapport entre l'œuvre et le public. Ce qui compte dans ces expériences, c'est que l'artiste se retrouve à nouveau au centre du processus, qu'il retrouve lien avec la société, avec le réel. Le public peut redevenir une urgence, il est à nouveau considéré "comme un partenaire artistique de l'aventure".

Ce qui compte dans ces expériences, c'est que l'artiste se retrouve à nouveau au centre du processus, qu'il retrouve lien avec la société, avec le réel. Le public peut redevenir une urgence, il est à nouveau considéré "comme un partenaire artistique de l'aventure".

Une fois posé ce principe commun, plusieurs approches coexistent dans les monographies que nous avons réalisées sur ce rapport aux publics et aux populations. L'emploi du terme de population est en lui-même métaphorique de l'évolution d'une relation qui cherche à sortir de l'événementiel pour tenter une réarticulation entre les pratiques artistiques et les groupes sociaux concrets situés dans un territoire. Cette réarticulation, qui ne peut se faire que sur la base des nouveaux engagements politiques que nous avons précédemment énoncés, nécessite de nouveaux moyens de production qui ne sont pas ou qui ne sont plus disponibles dans le champ de la production artistique instituée. En souhaitant modifier l'agencement des temps qu'ils consacrent à l'écriture, à la fabrication, à l'exposition de leur travail, les artistes (toutes disciplines confondues) ouvrent, dans les espaces qu'ils se sont appropriés, les processus de création à la population. Les possibilités de rencontres se multiplient alors, que ce soit dans le cadre de politiques d'action culturelle revisitées, d'association d'amateurs au travail artistique, de contextualisation sur un territoire d'une problématique de création, ou tout simplement par des stages, des repas communs et des partages de voisinage.

■ AUTRES FONDEMENTS

Deux autres fondements pourraient être évoqués pour qualifier l'origine et la nature du développement dont nous sommes témoins (et acteurs). Des fondements à l'énoncé antinomiques : les fondements économiques et affectifs. Les fondements économiques qui traversent ces expériences sont multiples, et les précédents paragraphes les abordent en filigrane. Que ce soit par le rapport au

temps, par le rapport aux espaces ou par le rapport à l'œuvre-objet, la question fondamentale est celle de la valeur qui peut être attribuée individuellement ou collectivement à une démarche, à un produit, à un service. Dans la réflexion actuelle autour de la notion de création de richesse²⁹, les pratiques culturelles intermédiaires et interstitielles témoignent de l'importance politique de ce débat économique. Les fondements affectifs ne sont pas négligeables dans l'analyse que nous devons mener, car il est rare que des porteurs de projet revendiquent aussi fortement, dans un processus de développement culturel local (qu'ils conçoivent souvent comme acte de création), la dimension affective et l'aléa qui lui est associé. Celle-ci n'est considérée ni comme un nouveau mode managérial, ni comme une donnée abstraite et incontrôlable ; elle est "un des éléments du réel" et ne doit pas être niée comme elle l'est dans la technocratie publique et privée.

**Déborder,
décadrer,
déverrouiller,
dépasser,
débattre,
débloquer,
défricher,
débrider,
décentrer,
décentraliser,
déjouer,
démarquer,
déroger...**

L'ensemble des fondements que nous avons essayé d'identifier montre bien l'extrême diversité des projets étudiés. Ces fondements permettent cependant d'affirmer le positionnement politique de ces initiatives sur leurs territoires, qui tentent par leurs actions d'ouvrir des espaces de débats sur l'évolution de la société et sur les grandes questions qui traversent le monde contemporain. Par des démarches pragmatiques, refusant les idéologies culturelles préétablies, les acteurs de ces expériences "agissent local, mais pensent global" en reliant les fils distendus d'une longue histoire. Le principe de ces actions peut aussi se résumer à quelques mots souvent entendus dans les lieux visités et dans les groupes de travail : déborder, décadrer, déverrouiller, dépasser, débattre, débloquer, défricher, débrider, décentrer, décentraliser, déjouer, démarquer, déroger.

"Ce que nous avons pu observer, c'est que des mondes qui ne se côtoyaient pas se côtoient, des univers qui n'avaient rien pour se rencontrer se rencontrent. Nous avons là une situation objectivement inédite qui par son foisonnement même pourrait constituer le socle de questionnements artistiques nouveaux, d'ouvertures culturelles inespérées, à condition que l'on se soumette à un minimum de précautions. Il conviendrait d'accompagner le pragmatisme en construisant de véritables situations de confrontation de langages artistiques, dans la durée et la réflexion, et de ne pas se contenter de pseudo-dialogues éphémères destinés à la vitrine de manifestations ayant valeur unique de communication." Michel Simonot³⁰

29- Patrick Viveret - Rapport au secrétariat à l'Économie solidaire - Mars 2001

30- Michel Simonot - Rapport au ministère de la Culture - Les écritures contemporaines - 2000

La problématique artistique et publique

I - UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA PRODUCTION ARTISTIQUE

■ LA PRODUCTION

Une conception globale de la production, qui concerne l'ensemble du processus, de l'émergence de l'écriture à la socialisation du travail. Un processus dont la dimension collective est évidente. La réunion de différents acteurs, concepteurs, exécutants, publics qui ne sont plus dans les postures classiques, mais dans un interactionnisme permanent.

L'approche que nous allons faire de la production artistique est l'approche d'une conception globale de la production, qui concerne l'ensemble du processus, de l'émergence de l'écriture à la socialisation du travail. Cette approche doit nous permettre, dans cette partie, d'analyser les pratiques associées à chaque étape du processus de production dans ces espaces intermédiaires. L'approche de la production que nous tenterons est donc une approche au sens large, car cette production est "l'action et l'intervention d'une multitude d'acteurs", "un processus dont la dimension collective est évidente, la réunion de différents acteurs, concepteurs, exécutants, publics" qui ne sont plus dans les postures classiques, mais dans un interactionnisme permanent. Il ne s'agira donc pas de "fétichiser" la production par rapport à un travail global, mais de désigner le travail global sous le terme de production.

Il est peut-être intéressant de revenir quelques instants sur l'ambiguïté du terme et sur sa polysémie. Dans le secteur culturel, le terme de production fait référence à deux figures principales : la production cinématographique et la coproduction dans le spectacle vivant. L'exemple de la production cinématographique nous importe par ce qu'il peut évoquer comme représentation positive et négative. Positive, pour la production de la "nouvelle vague" en France, par exemple ; négative, pour l'image de la production désincarnée des studios américains. Pour Philippe Foulquié, qui a depuis de nombreuses années revendiqué l'emploi du terme de producteur, le fondement de la production, c'est l'image du producteur qui "*produit, provoque, crée quelque chose*", l'œuvre d'un artiste certes, mais plus globalement un dispositif de développement de sa discipline, de son engagement, un dispositif conçu pour être au service d'un compagnonnage artistique. La production est "*l'ensemble non limité, en devenir, de processus de socialisation de démarches artistiques que le producteur a choisi d'accompagner pour une période définie, mais qui ne se limite pas à la production d'une seule œuvre*"³¹. Cette image du producteur artistique se distingue fondamentalement de celle du programmeur qui diffuse ou coproduit des propositions. C'est une posture politique qui définit une fonction selon des bases éthiques, un discours, une quête de sens. L'opposition producteur / programmeur ne doit pas non plus être caricaturée, car la contingence économique pèse sur l'un comme sur

31 - Philippe Foulquié - Controverses 2000 - Je ne suis ni un auteur, ni un artiste

l'autre dans la sphère du service public. Contrairement au cinéma, ou à l'édition (figure de l'éditeur), la possibilité de réalisation de marge économique permettant des prises de risque nouvelles est très réduite. Nous verrons plus tard que cette figure du producteur est une des lignes-forces des espaces intermédiaires, car elle interroge l'exercice du pouvoir dans un tel espace, et qu'elle est également une figure alternative entre les directeurs des lieux conventionnés et les artistes s'étant organisés en collectif.

Pour la coproduction dans le spectacle vivant, la figure est, dans le cas qui nous occupe, une figure négative associée à une modélisation, une formalisation des esthétiques dans l'institution. Selon Alain Grasset³², le système des coproductions dans les scènes nationales a produit un modèle, un moule. *“On essaie de réunir cinq, six, sept scènes nationales et l'on bâtit en coproduction un projet. Le moule économique est le même. Quatre-vingt-quinze pour cent des coproductions sont bâties sur le même moule économique, c'est-à-dire sur le même modèle qui induit une même durée. Les répétitions durent d'un mois à un mois et demi, et c'est toujours dans les mêmes conditions, avec des temps de tournées qui doivent immédiatement suivre la répétition. L'équipe ne peut pas se dire, au bout d'un mois, qu'elle a fait fausse route et qu'il faut réorienter, car la tournée suit. Ce fonctionnement en coproduction est né dans les années 80, car aucune scène nationale (elle ne s'appelait d'ailleurs pas comme cela à l'époque) ne pouvait à elle seule monter une création, donc on s'associait. Et peu à peu s'est formé un formidable moule esthétique, qui est lié à un type d'accord économique. Je pense que le mode de distribution des spectacles aujourd'hui, le moule économique dans lequel se trouve la distribution des spectacles, est pour beaucoup dans ce que l'on appelle l'esthétique normalisée.”* Cette normalisation entraîne la marginalisation des propositions singulières, car les consensus à trouver se font en fonction de contraintes de plus en plus fortes. En fait, la coproduction est, sous cette forme, la négation même de la production, car elle substitue à un engagement politique, à une prise de risque artistique, une contribution économique qui présente bien peu d'enjeu. Dans certains cas, les procédures mises en œuvre dans le cadre des résidences de fabrication entraînent aujourd'hui les mêmes effets pervers.

“Ce sont les œuvres qui créent leurs moyens de production.” Pierre Boulez

La question de la production est au cœur des enjeux des nouvelles pratiques artistiques, car elle détermine le comportement de l'ensemble des acteurs qui interagissent sur elle. La production est enjeu d'autonomie, non pas au sens de l'autonomie artistique prônée par l'art moderne, mais au sens de l'autonomie politique proposée par Cornelius Castoriadis. *“Concrètement, ce dont nous aurions besoin, c'est d'un système dans lequel l'organisation de la production serait confiée aux producteurs eux-mêmes, bouleversement qui, en permettant d'éliminer la bureaucratie, ne tarderait pas à produire ses effets dans toutes les autres sphères de la vie sociale. Il s'agit d'un appel à l'autogestion économique, elle-même mise au service d'une revendication de plus grande autonomie personnelle.”* Cette quête d'autonomie, souvent retrouvée dans les projets que nous avons analysés, est évidente dans les collectifs et chez les artistes-producteurs, où le rôle des intermédiaires à la production est vivement mis en question. C'est le monopole tenu aujourd'hui dans toutes les disciplines par une certaine technocratie culturelle qui est mis en cause dans ses comportements et dans ses pratiques. L'ensemble des règles établies depuis quarante ans ne permet plus aujourd'hui de régénérer le système. Il ne s'agit pas que de la production des jeunes artistes, mais de la production de tous ceux qui souhaitent modifier leur parcours professionnel en fonction de nouvelles urgences artistiques. Les acteurs que nous avons pu rencontrer et qui font ce constat sont suffisamment divers (par leurs situations sociales, leurs parcours artistiques, leurs

32- Alain Grasset - Ministère de la Culture - DDAT - Groupe d'appui

expériences, leurs positionnements politiques) pour que soit entendue l'urgence d'une évolution qui n'est pas forcément liée à une réforme profonde. En effet, malgré les critiques précises recueillies, malgré les souffrances vécues par certains du fait de cette violence institutionnelle, la demande n'est pas celle de la *tabula rasa*, mais celle d'une évolution progressive qui "autorise" les expérimentations en cours et conforte des initiatives qui n'ont pas les moyens de consolider leurs nouvelles démarches de production artistique. Si l'on isole cette question de la production artistique au sein de notre problématique, on peut même identifier assez rapidement dans le réseau labellisé des producteurs qui tentent avec les mêmes difficultés (mais la précarité en moins) d'emprunter ces nouveaux chemins.

Le principe de production dont nous parlons ici recoupe les notions de projet politique, projet artistique et projet culturel. Pour Chantal Lamarre, "*le projet politique est premier dans le travail. Il repose sur une utopie, sur des convictions, et au même plan, je dirais en face, frontalement, il y a le projet artistique. C'est de la dialectique de ces deux projets-là que naît le projet culturel, que le projet culturel va s'incarner sur un territoire avec des outils qui sont des lieux, des espaces et où le sens politique va s'incarner, où les artistes vont aussi pouvoir élaborer leur propre sens, leur propre esthétique et leur travail artistique*".

"Sincèrement, je n'ai pas la prétention d'être en train de déclencher de nouvelles esthétiques. La prétention est beaucoup plus d'amener les artistes à réapprendre à être libres, d'ouvrir leur champ de travail, de réflexion, leur champ de matériaux poétiques. Je crois que l'on ne peut pas nier aujourd'hui que les artistes créent en fonction des salles où ils pourront jouer, des galeries où ils pourront être programmés. Ils se cantonnent d'une certaine manière, ils se moulent consciemment ou inconsciemment." Chantal Lamarre³³

■ ŒUVRES ET PROCESSUS EN QUESTION

"L'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active au travers de laquelle ils sont à la fois créés et perçus." R. Shusterman³⁴

Dans ces nouvelles démarches artistiques, le statut de l'œuvre est remis en question au sens où elle n'est plus le seul objectif poursuivi, que ce soit en termes de création ou de diffusion. Si la question des œuvres et des processus se pose, c'est que le rapport à l'art est multiple et que plusieurs attitudes coexistent du côté des artistes comme du côté des publics. Ces attitudes ne sont pas nouvelles en soi ; elles prolongent une histoire, des pratiques, qui trouvent aujourd'hui de nouveaux territoires d'invention, hors d'un réseau qui s'est figé sur une seule attitude à l'art. On peut parler d'esthétiques en mouvement, qui ne sont ni anciennes ni nouvelles, qui sont en transformation.

Ainsi, certains artistes souhaitent faire partager la question du processus. Le projet artistique est, dans ce cas, la mise en visibilité d'étapes de travail qui intègre plus ou moins le regard public. La démarche n'est pas de rendre démocratique le processus de création et d'écriture, en convoquant le public pour savoir ce qu'il en pense, mais seulement de voir ce que cela produit comme débat, ce que cela fait bouger et ce que cela pose comme problèmes. Cette ouverture des processus de travail n'est pas une démarche d'action culturelle visant à préparer le public à la réception de l'œuvre. Elle est intimement liée au désir de l'artiste, au désir du producteur, au désir de la population de coopérer dans la démarche de création. Pour cela, il est indispensable de réunir les moyens de production adaptés à ces rencontres, moyens

Cette ouverture des processus de travail est intimement liée au désir de l'artiste, au désir du producteur, au désir de la population de coopérer dans la démarche de création.

33- Chantal Lamarre - Directrice de Culture commune - Groupe d'appui

34- L'art à l'état vif - Cité par Hugues Bazin dans "Au fil de l'eau" - Rapport sur Musiques de Nuit - 2001

qui touchent aux espaces, aux temps et à une certaine nature relationnelle avec la population.

“Le public est invité au processus, pas à la représentation du processus.” Bernard Lubat³⁵

La notion d'ouverture du processus serait castratrice si l'on considérait uniquement le processus comme un chemin vers l'œuvre-objet. En effet, dans ce que nous avons pu observer il s'agit beaucoup plus de l'ouverture du processus de la démarche de l'artiste, pour un essai, une tentative première, un fragment de son parcours, de son trajet, que de la présentation de quelque chose qui sera fini demain. Pour Ferdinand Richard³⁶, *“la première définition de l'art pourrait être qu'il est inachevé. Il n'est ni beau ni laid, il est inachevé. Il ne produit pas que du plaisir, mais aussi de la douleur. Il n'est pas destiné à une cible précise. Donc, son évaluation est limitée. Il est mobile, il échappe à la marque d'un seul et unique propriétaire. On peut se l'approprier. C'est cet état de non-définition que l'on propose. Les artistes souhaitent divaguer, le temps artistique est divagant, ce n'est pas une chronologie. On ne sait pas où il va, on ne sait pas quand et où il progresse. Ce que nous menons, c'est une tentative pour garder cette qualité d'inachevé”*.

Il est urgent de provoquer par l'expérimentation, par le laboratoire, par le chantier, par la résidence, des croisements entre les artistes, des croisements avec les populations.

“Les lectures, les chantiers... des activités qui mettent l'accent sur le processus. Le travail en cours d'élaboration correspond à une situation où l'on valorise l'“encore possible” plutôt que l'état d'achèvement. Dans ces processus, on peut distinguer plusieurs phases certains moments fermés au public sont consacrés à la recherche, certains sont ouverts au public, certains sont une phase de cheminement vers la scène, certains sont même leur propre fin.” Michel Simonot³⁷

Tous les projets que nous avons pu observer insistent sur cette urgence qu'il y a à provoquer par l'expérimentation, par le laboratoire, par le chantier, par la résidence, des croisements entre les artistes, des croisements avec les populations. C'est tout simplement ce que permettent ces projets qui réunissent les conditions de production susnommées et qui garantissent aux artistes qui s'engagent dans ces tentatives un véritable accompagnement, car on ne convoque pas impunément à un travail d'atelier ou à la projection de rushes, on n'ouvre pas innocemment son espace de travail. Le public doit être associé à la démarche et ne doit pas s'attendre à la présentation d'un “bout d'œuvre”, il doit être curieux et exercer son désir d'art. Le talent des équipes qui accompagnent ces démarches se manifeste notamment sur ce terrain, car il ne s'agit pas de recréer des cercles privilégiés de spectateurs ou de visiteurs au sens des antédiluviennes politiques de relation publique, mais de trouver une connivence avec la population du territoire, un raffinement, une justesse du rapport qui garantisse une confiance.

“Face à une logique de circulation et d'offre de spectacles (et de tout autre produit culturel) qui prédomine de plus en plus, des équipes revendiquent l'autodéfinition de leurs espaces-temps et invitent d'autres artistes, des chercheurs et du public à partager in vivo leurs interrogations et analyses du processus de travail. Cela leur permet de mettre en perspective, d'identifier une démarche, de la mettre en question. C'est un mode de production et une ambition artistique, voire intellectuelle, qui sont alors clairement en jeu.” Michel Simonot³⁸

Cette valorisation des processus de travail permet également de revenir sur une rupture historique, considérée par tous comme une fracture grave du rapport entre l'art et la société. Trop souvent, les modes de production artistique ont dissocié la création artistique et l'action culturelle, comme deux étapes distinctes, deux fonctions devant être confiées à des spécialités spécifiques. Pour ces

35- Bernard Lubat - Musicien - Uzeste musical - Entretien novembre 2000

36- Ferdinand Richard - Directeur de l'A.M.I. - Friche la Belle de Mai - Groupe d'appui

37/38- Loïc Touzé - Chorégraphe - Groupe d'appui

équipes, qui inscrivent leurs démarches dans la durée, "il n'y a pas d'opposition entre le travail artistique et ce que l'on nomme l'action culturelle. La responsabilité artistique s'articule spontanément avec la responsabilité sociale". Il y a de fait une mobilisation de l'ensemble des acteurs au projet, dans le processus qui permet le rapport entre l'artiste et le territoire, il n'y a plus de délégation dédouanant l'un ou l'autre des partenaires.

"On ne travaille pas assez le geste qui permet un accès à une culture artistique. Comment faire travailler la nature du rapport, comment se réapproprier, se responsabiliser par rapport à ce qui forme le pré-geste, avant que la formation arrive, comment ce pré-geste peut être entendu ? Au sein de l'institution, on est toujours face à un organe qui souhaiterait qu'il n'y ait pas de problèmes, alors que les artistes ne cessent d'en poser, d'en activer et de les travailler. C'est comme pour le manque, le problème n'est pas "comment y répondre", mais "comment le travailler". Il faut que la rencontre puisse s'opérer entre la demande des institutions et les artistes afin d'inventer ensemble non pas une offre supplémentaire, mais une plate-forme. C'est dans ces espaces que peut se travailler ce geste-là. Plutôt qu'une offre, une marchandise supplémentaire, je parlerais d'une attitude. C'est en cela qu'il s'agit de nouveaux rapports." Loïc Touzé³⁹

■ LA QUESTION DE LA DIFFUSION

La valorisation des processus de travail artistique ne relègue pas, dans ces espaces, la rencontre avec les œuvres au rayon-réserve du musée des arts et des traditions. Plusieurs facteurs expliquent la nécessité de cette présence.

Les espaces intermédiaires jouent un rôle important quant à la diffusion de la création régionale et, plus globalement, quant à la diffusion de la jeune création.

Comme nous avons pu le noter, un certain nombre de ces expériences reposent encore sur le désir d'amateurs de pouvoir partager avec le public de leur territoire des spectacles, des produits qui ne sont pas proposés, ou pas dans les conditions souhaitées, par le réseau labellisé (que celui-ci existe ou n'existe pas). Ce "manque" est également partagé par des producteurs qui considèrent que certaines productions "méritent" une présentation dans leur ville, à l'occasion d'une tournée, d'une reprise, ou alors à l'occasion d'une création qui n'a pas trouvé d'espace à son expression. On constate à ce titre que les espaces intermédiaires jouent un rôle important quant à la diffusion de la création régionale et, plus globalement, quant à la diffusion de la jeune création. On retrouve dans les œuvres diffusées des problématiques artistiques très différentes. Il peut s'agir d'œuvres qui auraient dû être soutenues par le réseau labellisé, mais qui pour des raisons diverses ne le sont pas. Il peut aussi s'agir de "projets intermédiaires" qui n'ont pas de base fixe et qui trouvent dans les friches le terrain de leur diffusion. L'accompagnement qui est assumé pour ce type de mission varie suivant l'implication ou la non-implication des producteurs, amateurs ou professionnels, capables d'accueillir le projet. Subsistent donc, dans ces nouveaux lieux, des pratiques "de garage" qui brouillent parfois la lecture que l'on peut avoir d'un site, d'un positionnement de la production. Ces pratiques sont également, dans leur contradiction même, une source de richesse, de croisement, de débats.

Le deuxième facteur marquant est que nombre d'acteurs de ces projets souhaitent partager et faire partager à leurs équipes et aux populations les œuvres produites par les équipes artistiques qui participent du devenir du site. Ce rapport à l'œuvre est considéré comme un élément important pour les producteurs de la reconnaissance d'un travail artistique qui ne peut pas être seulement constitué de rencontres, stages et autres tentatives premières. Ces rencontres se font de toute façon dans un

39- Loïc Touzé - Chorégraphe - Groupe d'appui

contexte différent de celui proposé par les lieux labellisés, ou dans le meilleur des cas un rapide travail d'action culturelle suffit à remplir le cahier des charges.

Les conditions de la diffusion du travail des artistes sont un des enjeux des espaces intermédiaires. Jouer des séries plus longues dans des jauges adaptées est ainsi un élément déterminant.

Le troisième facteur, qui est déjà contenu dans les deux premiers, concerne les conditions de la diffusion du travail des artistes. En dehors des exigences scénographiques, d'autres conditions entrent en ligne de compte et touchent principalement le souhait d'un autre rapport au public, d'un autre rapport au territoire au moment de la présentation de l'œuvre. La possibilité de jouer des séries plus longues, dans des jauges adaptées au propos, est ainsi un élément déterminant de la prise en compte d'une proposition dans le cadre d'une politique de diffusion. Il en est de même pour ce qui concerne la nature même du public qui n'est, comme nous le verrons plus loin, pas (seulement) le même que celui des lieux institutionnels.

Cette approche de la diffusion, qu'elle concerne les arts plastiques, le spectacle vivant ou l'audiovisuel, pose toute une série de questions sur les modes de la diffusion de l'art aujourd'hui. Alors que le travail de structuration des réseaux de distribution est presque achevé, l'interrogation portée dans ces espaces intermédiaires est à analyser en détail car elle pointe, dans ce domaine peut-être plus qu'ailleurs, les effets pervers de l'organisation mise en place en France, qui a calibré la production, en même temps qu'elle calibrait les publics. Les tentatives qui sont menées d'une autre relation au public, moins instrumentale, plus qualitative, moins quantitative, est une urgence si l'on ne veut pas voir une part toujours constante et toujours identique fréquenter les œuvres contemporaines, ce que Jacques Livchine⁴⁰ appelle avec beaucoup de tendresse le "public maif-camif". En brouillant l'identité esthétique des espaces culturels, les friches tentent de leur redonner une identité politique. La qualité de la politique de diffusion de ces projets montre que l'on peut "cultiver l'art de la diffusion de l'art" et refuser le "pathé" de la diffusion de l'art⁴¹. Cet art de la diffusion de l'art souhaité par Bernard Lubat ne repose pas sur un modèle, une recette, mais sur une liberté, une autonomie réelle en matière économique et politique. Dans ces lieux, la pluralité des propositions donne à la politique de la diffusion une dimension qui est ailleurs dénigrée comme un patchwork ou un fourre-tout. Ce qui n'est pas encore perçu par tous, c'est que ce sont les frottements de ces publics qui entrent pour un concert de hip hop dans le lieu alors que d'autres en sortent après une représentation de danse contemporaine qui produisent l'espace public contemporain, surtout si, à partir de ce premier contact, on entraîne l'année suivante ces deux publics ensemble sur une troisième proposition.

■ LA RÉSIDENCE

La résidence artistique remet les artistes au cœur des processus de développement local et redonne une visibilité sociale, économique et culturelle aux artistes.

La résidence artistique est une réinscription territoriale de l'acte artistique.

Que ce soit dans le cadre des lieux ou dans celui des projets nomades, la résidence artistique est un des éléments déterminants des nouvelles pratiques culturelles. Ces pratiques qui remettent les artistes au cœur des processus de développement local permettent de redonner une visibilité sociale, économique et culturelle aux artistes dans leur ville et dans leur pays. La résidence artistique tend notamment dans les politiques de réinscription territoriale de l'acte artistique à valoriser le travail des artistes et "cette ressource exceptionnelle qu'est la compétence artistique". La résidence, également pratiquée dans l'institution, prend des formes très variées en fonction des territoires et s'adapte au projet artistique, à sa singularité, à la spécificité du trajet d'un artiste ou d'une équipe. Il existe dans ce cadre deux grandes familles de résidences qui n'impliquent pas les mêmes moyens et les mêmes types d'engagement.

40- Jacques Livchine - Théâtre de l'Unité - Metteur en scène - Colloque Les nouveaux lieux culturels - Marseille 2000

41- Bernard Lubat - Musicien - Uzeste musical - Entretien novembre 2000

Des artistes ou des équipes artistiques s'immergent dans un territoire pour y développer un projet sur un temps déterminé en vue d'une création.

La première concerne les artistes ou les équipes artistiques qui s'immergent dans un territoire pour y développer un projet sur un temps déterminé en vue d'une création et qui réunissent les moyens nécessaires à leur travail. Les projets de cette nature qui nous intéressent dans le présent rapport sont le plus souvent des projets de cogénération qui impliquent un lien fort au territoire (travail sur la mémoire, par exemple) et qui croisent souvent des implications de professionnels et d'amateurs. Certains projets de cette nature se réalisent d'ailleurs dans une relation aux institutions (opérateurs ou/et collectivités) qui mobilisent pour ce faire des politiques territoriales spécifiques. Il s'agit également et même majoritairement de démarches artistiques singulières qui sont attachées à des territoires humains, sociaux, urbains, considérés par ces artistes comme étant le "matériau" de leur démarche. Le temps et le rythme se déterminent en fonction de chaque projet, et les moyens réunis sont ceux de la production mobilisée.

"Je pense que nous sommes aussi là pour pouvoir dire oui à des expériences qui n'auraient pas leur place ailleurs. C'est principal et c'est aussi la question des compétences. Quand on se trouve face à une équipe dont on sent que le travail est en émergence et doit aboutir, et que les porteurs de ce projet n'ont pas les compétences pour mettre en action non pas artistiquement mais structurellement leur projet, nous l'accompagnons de manière très volontaire." Catherine Boskowitz⁴²

Des artistes, des équipes artistiques ou des opérateurs s'installent dans un territoire pour y développer un projet plus large, à moyen et long terme, qui combinera différents axes de travail associant plusieurs travaux artistiques.

La seconde concerne les artistes, les équipes artistiques ou les opérateurs qui s'installent dans un territoire pour y développer un projet plus large, à moyen et long terme, qui combinera différents axes de travail associant plusieurs travaux artistiques émanant du groupe ou d'autres artistes et compagnies qui seront invités à utiliser et à nourrir le dispositif. Dans ce cas, outre la nature du projet culturel, la base qui sera occupée conditionnera les résidences qui seront pratiquées. La résidence pourra être considérée comme la possibilité de bénéficier d'un abri, d'une maison pour certain du lieu de la permanence du travail, que celui-ci soit ou ne soit pas contextualisé par rapport au territoire. La résidence pourra correspondre à l'appropriation complète ou partagée d'un espace selon des règles que les parties au projet s'inventent. La multiplicité et la diversité des espaces de travail permettront également la cohabitation au sein de la base d'artistes et d'équipes dans des temporalités différentes. L'existence d'une structure d'accueil et d'une structure de production qui assument les fonctions de gestion, d'animation et de pilotage du site (souvent avec un comité composé de différents intervenants) ainsi que les fonctions d'accompagnement des projets artistiques sera déterminante dans les modes d'organisation et de régulation des résidences. Il est en effet indispensable, si l'on ne souhaite pas une privatisation des espaces, de trouver ou de maintenir *a minima* l'espace d'un projet collectif et la possibilité de développer de synergies qui peuvent être en premier lieu l'utilisation des espaces dans des configurations adaptées à chaque projet. Le deuxième niveau d'appréciation que l'on peut avoir sur la problématique de ces bases de résidence est lié non plus au cadre physique qui est souvent la condition *sine qua non*, mais au cadre politique qui l'anime. Les artistes résidents peuvent en effet être impliqués selon des modalités très différentes. La possibilité de mobiliser des moyens de production est alors un des atouts principaux de l'association entre les artistes et le territoire. Que ces moyens soient suscités par les artistes eux-mêmes lorsqu'ils ont choisi un quartier comme lieu d'élection ou que des opérateurs invitent des artistes en mobilisant des moyens existants, la disponibilité de ces capacités de production permet de déclencher un véritable processus de développement culturel local. Même lorsque ces moyens ne sont pas réunis, le rapport au territoire se fait sur le terrain du voisinage, de l'intégration d'une pratique dans un contexte préexistant. Les squats, qui restent la forme la plus précaire des résidences, ont montré dans

L'existence d'une structure d'accueil et d'une structure de production qui assument les fonctions de pilotage du site, ainsi que les fonctions d'accompagnement des projets artistiques, est déterminante dans les modes d'organisation et de régulation des résidences.

42- Catherine Boskowitz - Metteur en scène - Codirectrice du Collectif 12 - Groupe d'appui

leur récente histoire la capacité d'intervention sur le local qu'ils représentaient. La fin de l'expérience de la Grange aux Belles, pour n'en citer qu'une, a été douloureusement vécue par la population qui avait trouvé, par cette occupation, une animation, une identité qui générerait des flux économiques et sociaux propices à la vie du quartier.

■ EXIGENCE ET EXCELLENCE ARTISTIQUES

Ce qui est systématiquement attaqué par ces projets est la confiscation par un petit nombre, sous couvert d'excellence artistique de la plus grande partie des moyens de la production.

Le mouvement qui existe aujourd'hui un peu partout en France, dans les squats, les friches, les espaces intermédiaires, est particulièrement diversifié quant aux valeurs esthétiques qu'il porte. Il serait d'ailleurs plus juste de dire que le mouvement en tant que tel ne porte aucune valeur esthétique, qu'il n'est pas l'incarnation d'une école ou d'un courant. Fort de ce constat qu'un grand nombre de membres de la profession ont également fait, et par dérives successives, un discours s'est constitué sur l'absence d'identité artistique de ces espaces, sur l'absence de projet artistique au sens des dogmes ministériels (par direction, par bureau, par cercle, par clan...). L'image des squats où "l'on barbouille" (sic) est devenue l'icône appelée dès que l'on rentre dans un débat sur l'identité de chaque projet. En même temps l'observation de ce qui se passe dans la réalité réduit sensiblement l'écart supposé entre la qualité artistique des propositions faites dans les lieux labellisés et la nature des propositions que nous avons pu analyser sur les différents territoires. Il nous semble que le principal problème que posent ces expériences en la matière est celui de la répartition de la richesse et des différentes possibilités de solvabilisation du travail artistique. Ce qui est systématiquement attaqué par ces projets est la confiscation par un petit nombre, sous couvert d'excellence artistique, de la plus grande partie des moyens de la production, moyens déjà réduits puisque dans le cadre des politiques culturelles la principale manne concerne le patrimoine. La révision d'un certain nombre de critères et la formation de nouveaux experts ne semblent pas être hors de portée de la communauté, mais inenvisageables pour l'instant en raison de la pénurie de moyens financiers.

L'autre élément de débat concerne la dialectique entre la rigueur artistique et l'excellence artistique. Il y a sans doute dans ce débat "la confrontation entre les tenants d'une approche essentialiste du phénomène artistique (dont la valeur s'objectiverait dans la facture même de l'œuvre) et ceux d'une approche relationnelle et événementielle de la pratique artistique (dont la valeur s'actualiserait dans le moment de la présentation vécue, sentie, jugée par des individus ou des groupes particuliers)⁴³". En fait, ces pratiques nous montrent que l'on ne peut plus se satisfaire d'une évaluation basée sur une seule échelle de valeur parce qu'il y a plusieurs rapports à l'art. "On n'est pas dans le cadre de la manifestation sportive. La hiérarchisation de la valeur artistique, patrimonialisée, objétisée, est une prétention des dominants tentant ainsi de s'imposer à tous. Chaque groupe (même gangrené par la marchandisation) a son échelle de valeur sa conception de la culture, de l'art. Il ne faut pas les hiérarchiser. Tout n'est pas rabattable à une seule échelle"⁴⁴. Dans la pluralité de démarches défendue par ces pratiques, la question peut être d'appréhender le rapport à la rigueur des groupes artistiques qui mènent un travail sur un territoire, et les critères qui permettraient d'évaluer cette rigueur et d'allouer alors les moyens nécessaires au projet. Au terme de cette étude, la question de la définition de la rigueur artistique reste (heureusement) entière. Doit-on vivre de son travail pour être rigoureux ? Doit-on avoir de solides références professionnelles et une formation qualifiée dans le domaine de son exercice ? Doit-on passer beaucoup de temps dans son atelier ? Doit-on être aimé de ses partenaires artistiques ou adoubé par ses pairs ?... Au-delà des clichés, ce qui nous est apparu comme une évidence,

43- Philippe Henry - Nouvelles pratiques artistiques : un simple aménagement ou une réelle mutation pour le développement culturel ? - Théâtre public - Janvier/février 2001

44 - Philippe Henry - Sociologue - Entretien novembre 2000

La rigueur de la démarche passe dans ces projets par l'engagement individuel et collectif des acteurs.

c'est qu'aujourd'hui aucun espace de travail sur ces enjeux n'existe au sein de l'institution publique et que, peu à peu, seul le marché occupe l'espace de l'élaboration de la valeur, en forgeant ses propres critères. La gravité de cette dérive nous laisse espérer qu'en vain peut-être, mais malgré tout, les espaces intermédiaires, par la relation directe qu'ils ont su créer entre la société civile, les institutions, les experts et les artistes, maintiennent un espace de débat sur ces questions essentielles.

Autour de ces questions, les acteurs des expériences que nous avons observées refusent d'entrer dans le "championnat du monde" de l'excellence artistique. Cette compétition qui touche tous les secteurs ne semble pas intéresser les opérateurs de ces projets, qui font plus facilement référence à la rigueur du travail. Même si la question de l'évaluation reste entière, et nous y reviendrons, chaque projet a mis en place des dispositifs pour "mettre les artistes au travail". Cette rigueur concerne en fait dans ces espaces l'ensemble des parties prenantes à la production, c'est-à-dire "la qualité combinée du directeur du Centre d'adaptation par le travail, de l'élú, des familles, des artistes, du producteur, du public..."⁴⁵. Cette approche globale, quelle que soit la nature de la production en jeu (petite forme, grande forme, proposition de professionnels ou proposition d'amateurs, qualité de l'accueil ou qualité de l'interprétation...), met en évidence l'écart qu'il peut y avoir avec une certaine vision du professionnalisme. La rigueur de la démarche passe dans ces projets par l'engagement individuel et collectif des acteurs, approche refusée dans l'orthodoxie professionnelle. Nous revenons ainsi sur ce point à l'opposition entre le culturel dépolitisé et la culture politisante chère à Robert Redeker.

La démarche rigoureuse, laborieuse que nous avons observée dans les projets étudiés tient souvent à la qualité du dispositif mis en place. Il ne faut pas oublier que la revendication majoritaire concerne les moyens de production et leur ordonnancement, et que nous sommes donc bien dans un processus de travail qui peut, suivant les cas et souvent dans des combinaisons différentes, être qualifié de travail artistique, de travail social, de travail politique, de travail culturel. La rigueur du travail artistique (dimension toujours centrale dans les approches que nous avons menées) est donc le produit des espaces, du temps et du rapport à la population, configurés en fonction de la nature du projet.

"La notion d'exigence renvoie à un engagement et à la recherche d'une rigueur dans un travail suivi, poursuivi dans le temps, dont les dimensions et enjeux artistiques sont repérables et identifiables. Elle se distingue radicalement de l'excellence, qui implique une échelle entre la perfection et la médiocrité, voire la nullité. Cette exigence doit s'appliquer à toutes les démarches de travail des écritures contemporaines. Donner des possibilités de travail dans des lieux adaptés et diversifiés et offrir les conditions de confrontations en favorisant les possibilités de travail à long terme sont les meilleures garanties de la rigueur du travail artistique." Michel Simonot⁴⁶

Le nombre de disciplines et d'esthétiques distinctes représentées dans les lieux, la pluridisciplinarité des écritures, des projets artistiques, et la proximité source de confrontations, de rencontres et de découvertes, sont autant d'occasions offertes dans ces espaces aux croisements de pratiques hétérogènes.

■ TRANSVERSALITÉ ARTISTIQUE ET/OU CULTURELLE

Il y a dans ces aventures la rencontre d'artistes, de publics, de territoires extrêmement variés qui ne se recoupent pas d'habitude. L'aménagement du territoire qui s'est fait en France depuis cinquante ans en matière culturelle n'a jamais réussi, même lorsque le projet d'origine était celui-ci, avec les maisons de la culture par exemple, à installer dans la durée les croisements de pratiques hétérogènes. Les projets et les lieux que nous avons observés ont su depuis quinze ans mettre en place des passerelles qui, même si elles sont parfois considérées comme de l'éclectisme, ont permis d'expérimenter des plates-formes qui ont transformé des parois étanches en parois poreuses. La pluridisciplinarité que nous

45- Philippe Henry - Nouvelles pratiques artistiques : un simple aménagement ou une réelle mutation pour le développement culturel ? - Théâtre public - janvier/février 2001

46- Michel Simonot - Les nouvelles écritures artistiques - Rapport au ministère de la Culture - 2000

avons pu observer concerne plusieurs domaines.

En premier lieu, il s'agit des transversalités artistiques et esthétiques que nous avons constatées à deux niveaux : dans le nombre de disciplines et d'esthétiques distinctes représentées dans les lieux, et dans la pluridisciplinarité des écritures des projets artistiques. Cette double mise en jeu est à prendre en compte au sein d'une même discipline lorsque des "familles" d'appartenance distinctes se côtoient, et entre les disciplines. Les démarches pragmatiques sont plus fréquentes que les démarches volontaristes en la matière et le pari est fait sur la proximité source de confrontations, de rencontres et de découvertes qui n'auraient pas trouvé le "temps d'exposition" nécessaire dans les conditions communes de production. Le mouvement engagé est un mouvement de décloisonnement des pratiques de création qui, n'étant plus centrées sur le seul objet à produire, peuvent se permettre de retrouver les chemins de l'expérimentation. La disponibilité de temps et d'espaces, la possibilité dans certains cas d'un accompagnement de production, redonnent aux groupes artistiques la possibilité de mettre en place des laboratoires interdisciplinaires. Ce premier niveau de lecture de la transversalité concerne toutes les disciplines et tous les acteurs de la création, dans les écritures comme dans les interprétations.

Il s'agit aussi de transversalités culturelles qui remettent les artistes en contact avec des réalités sociales.

En second lieu, il s'agit de transversalités culturelles qui remettent les artistes en contact avec des réalités sociales. Cette transversalité n'est pas une convocation socioculturelle, mais un mouvement des artistes souhaitant trouver des échos dans d'autres champs culturels que le leur. La possibilité de trouver des points de rencontre parfois organisés, parfois fortuits, contribue là aussi à cette moindre étrangeté de l'un pour l'autre, à une moindre étrangeté au monde.

L'absence de moyens sérieux a souvent freiné dans ces projets la mise en perspective de certains accueils, de certaines rencontres. Rendre les choses possibles était essentiel, afin que les frontières entre les genres artistiques et culturels soient interrogés ; il s'agira désormais de garantir les moyens de la production pour ces "transversalités".

"Alors que le lieu labellisé est le lieu de synthèse, la friche doit être le lieu de l'amont. Nous devons être en amont même des pratiques amateurs. Nous devons travailler en profondeur le mode d'appropriation des "petits savoirs", créer en douceur des publics, comme par exemple le travail mené avec la chorale amateur et le laboratoire vocal de New York. C'est ce que j'appelle le décloisonnement des pratiques culturelles ; c'est le décalibrage des pratiques et des produits, un rapprochement des amateurs et des professionnels." Karine Noulette⁴⁷

■ L'ÉCRITURE DES LIEUX ET LES LIEUX DE L'ÉCRITURE

La nature des lieux investis par ces expériences n'est pas pour rien dans l'ampleur qu'a prise le mouvement. Ces lieux "libres, souples, ouverts et marqués" suscitent l'imagination, les fantasmes, les désirs. Ils sont des lieux de projection, des lieux de liberté et de contrainte avec lesquels certains artistes ont décidé de jouer. Même s'ils ont d'abord été investis du fait de leur disponibilité foncière (les lieux de l'écriture), ils incarnent très vite, même pour ceux dont la valeur patrimoniale peut être controversée, des supports d'écriture (l'écriture des lieux).

On a beaucoup convoqué les artistes résidant dans les friches à travailler pour le lieu, à créer *in situ*. Sur ce terrain, il n'y a pas eu de mouvement large qui permettrait aujourd'hui d'analyser les productions réalisées, même si des pratiques se sont développées dans tous les lieux à partir des arts plastiques, de la danse, du théâtre,

47- Karine Noulette - Directrice d'Emmetrop - Groupe d'appui

L'esprit des lieux commande à une appropriation progressive et à une typologie des "espaces capables"

de la musique... Ces pratiques ont concerné toutes les étapes des processus de production car, même dans leur utilisation première, les friches ne peuvent être utilisées conventionnellement en tant que lieu de travail ou de diffusion. Les contraintes apportées par les modes de production qu'elles hébergeaient imposent aux artistes et aux opérateurs de logger leurs cahiers des charges différemment. L'esprit des lieux commande à une appropriation progressive et à une typologie des "espaces capables" pouvant permettre telle ou telle activité. La contrainte économique qui pèse sur ces projets entraîne également une intervention minimale qui garantira la mise à disposition du plus grand nombre d'espaces de travail différents. Au contact physique du lieu, les artistes et leurs accompagnateurs vont ainsi forger un vocabulaire propre à la maîtrise des "éléments" afin de rendre peu à peu acceptables les conditions de travail, puis les conditions d'accueil du public.

Les artistes résidents contribuent par leurs actions à la conservation et à la transformation des espaces, car ils militent en faveur de cette très grande "plasticité"

Ce que nous avons pu recueillir repose sur deux éléments qui peuvent apparaître comme contradictoires. Conserver l'esprit des lieux, qui fait que l'on ne se sent pas dans une salle de répétition, un atelier ou un box municipal, et apporter les conditions élémentaires de confort sans lesquelles la précarité mine jour après jour le projet. Les friches sont ainsi au cœur de la problématique architecturale bien connue d'"apport-support", et s'offrent aux artistes, aux techniciens des lieux et aux maîtres d'œuvre comme un terrain absolument passionnant d'investissement conceptuel et pratique. On perçoit bien dès lors la dialectique permanente qu'il va y avoir entre l'écriture des lieux et les lieux de l'écriture, car le processus d'appropriation fonctionne par révélation successive grâce aux "nomadismes" des équipes et des projets. Le nomadisme permet de gagner du temps, de garder la mobilité et de "faire durer", en multipliant les phases de programmation. Cette logique, essentielle au mouvement du projet et à son indétermination, est particulièrement difficile à conserver lors des transformations architecturales lourdes souvent imposées par les règlements de sécurité. Il faut donc pouvoir affirmer et parfois démontrer la capacité d'espaces qui semblent sans valeur, qui sont perçus comme ingrats et peu confortables. Avant les architectes, qui peuvent appréhender cette problématique, les artistes résidents contribuent par leurs actions à la conservation et à la transformation des espaces, car ils militent en faveur de cette très grande "plasticité", que ce soit en tant que lieu de travail ou en tant que lieu de diffusion. La réversibilité des espaces est sans doute la version contemporaine de la modularité, à la variation près de son opérationnalité.

La création artistique que l'on a pu apprécier dans les friches depuis quinze ans a également été l'occasion de révéler à quel point les contraintes imposées aux artistes contingentent les formes de la création, quelle que soit la discipline. Coincées dans des théâtres du XIX^{ème}, dans des galeries "blanches", dans des salles polyvalentes et dans des maisons des jeunes et de la culture, ces nouvelles démarches culturelles ont investi les friches (au sens ouvert du terme), attestant de la nécessité de garder ce que Georges Aperghis appelle "les espaces blancs, comme une page blanche d'écriture". La non-spécialisation des lieux a ainsi des effets multiples sur la rencontre entre les disciplines, sur le jeu avec les éléments comme sur le rapport au public. Les lieux ouverts par la force de ces nombreux projets donnent "un droit à l'erreur supplémentaire qui donne envie d'aller plus loin"⁴⁸.

"Ce qui me frappe, c'est que, de plus en plus, lorsqu'on va voir du répertoire contemporain dans des lieux officiels, ils sont réduits, on pousse les murs, on réduit l'espace du public, on réduit le plateau, ce qui prouve le problème d'adaptabilité de l'outil." Christian Benedetti⁴⁹

48- Georges Aperghis - Petit colloque de la Friche - Septembre 1994

49- Christian Benedetti - Metteur en scène - Alfortville - Groupe d'appui

■ MULTIMÉDIA

Le développement de l'usage des nouvelles technologies recoupe un grand nombre de problématiques des lieux intermédiaires.

S'il nous a semblé important d'aborder la question du multimédia en tant que telle c'est que le développement de l'usage des nouvelles technologies recoupe beaucoup de problématiques des lieux intermédiaires. Les nouvelles technologies sont très présentes dans ces lieux, qui ont en fait connu des développements simultanés. Un grand nombre des lieux aujourd'hui identifiés comme étant des plaques tournantes dans ce domaine se rapprochent sur bien des points des projets que nous avons observés, notamment par leur première caractéristique : leur transversalité. La question du multimédia a tout d'abord été appréhendée, dans ces espaces, au travers des usages que les publics, les artistes et les opérateurs pouvaient avoir du réseau et des outils qu'il pouvait mettre à disposition. Cette approche a permis à toute sorte d'expérimentations de se réaliser et a vu notamment la labellisation d'un certain nombre de projets en Espace Culture Multimédia. Sur le terrain de la sensibilisation, de l'initiation, de la formation aux outils, les espaces intermédiaires impliqués dans cette démarche ont permis à des publics très divers de prendre contact avec ces technologies en les amenant très vite à développer un rapport de producteur de contenu sur le réseau. Ces parcours concernent à la fois des jeunes scolarisés, des ateliers lors de vacances scolaires, mais aussi une approche tout public liée aux autres manifestations des lieux.

Certains de ces espaces sont parmi les lieux les plus en pointe sur cette thématique.

Le travail réalisé au sein de la communauté artistique en tant que telle est également très important, les artistes de certaines disciplines n'étant pas les plus facilement impliqués dans ces innovations, qui ont pourtant des incidences possibles sur les écritures artistiques. Aujourd'hui, même s'il reste beaucoup d'espaces qui n'ont pas engagé cette évolution, ceux qui ont expérimenté dans ce domaine depuis six à sept ans sont parmi les espaces culturels les plus en pointe sur cette thématique. Le multimédia y est conçu comme une technologie communicante remplissant de multiples fonctions d'information, d'échanges, de rencontres, de création, d'édition, pouvant être utilisée dans les démarches d'écriture comme dans les stratégies de diffusion. L'évolution de cette architecture technique va en effet sans doute permettre pour certains projets de trouver des modes de socialisation que les circuits traditionnels de distribution ne permettaient pas. De l'écriture à la diffusion, l'usage des nouvelles technologies participe dans ces espaces à la recomposition des rapports entre l'art, les artistes et la société.

■ LES RÉSEAUX

C'est le croisement des réseaux, leurs entremêlements qui caractérisent ces projets. L'enjeu est moins la "circulation" que l'échange.

La notion de réseau est refondée dans ces espaces car elle se développe dans ce qu'il est désormais convenu de nommer le "global". Le "penser globalement et agir localement" se traduit par une autre approche de la notion d'échange, que ce soit dans la proximité géographique du quartier ou dans le lointain de relations intercontinentales. C'est le croisement des réseaux, leurs entremêlements qui caractérisent ces projets qui bénéficient à la fois de l'esprit d'ouverture qui règne dans les structures et de la multiplicité de celles-ci. Cette nouvelle logique de réseau est l'antithèse du circuit fermé garantissant des points d'appui aux productions culturelles labellisées et aux artistes associés. L'enjeu du réseau est moins la "circulation" que l'échange. La nature des démarches et des projets implique systématiquement que soit pensée l'action en fonction du contexte. Cela se vérifie particulièrement dans le cas des projets conçus pour un espace ou avec une population spécifique. La diffusion qui est permise par les réseaux repose donc plus sur les relations interpersonnelles que sur des débouchés marchands. Il est indispensable de bien comprendre qu'il n'y a pas un réseau, mais des réseaux interconnectés qui se composent à partir du sens de chaque question, de chaque

action pour des durées variables. Les réseaux dans les espaces intermédiaires ne sont pas des infrastructures, mais des rapprochements autour d'objectifs artistiques, culturels, sociaux, économiques, urbains, politiques...

"Nous menons des projets avec des équipes de Beyrouth et des équipes égyptiennes. (...) Cela donne des champs plus larges d'action, de réflexion. Comment faire venir les uns et les autres de pays si lointains, et quel sens cela a de les faire venir à Mantes-la-Jolie par exemple ? Comment Beyrouth et Mantes-la-Jolie peuvent se mettre en relation, et quelle relation, au-delà même des publics ? Au-delà de la langue... (...) On s'aperçoit assez vite qu'il y a d'autres passerelles importantes à mettre en place, des passerelles de sens, de circulation des idées, de transmission de savoir-faire, c'est ce qu'on fait, d'ailleurs, et nos lieux le permettent."
Catherine Boskowitz⁵⁰

■ LES PUBLICS, LES POPULATIONS, LES PRATIQUANTS

Les acteurs des projets emploient facilement le double terme de public et de population, lorsqu'ils souhaitent aborder la question de la "fréquentation" des lieux et projets qui nous occupent. La substitution du terme de population à celui de public est le signe d'une démarcation recherchée vis-à-vis d'une approche mercantile de la notion de public. Ce rejet des publics considérés comme des consommateurs est unanime, ce qui ne signifie pas le rejet d'une relation à l'œuvre qui reste perçue comme essentielle dans la plupart des démarches. L'emploi du terme de population permet également d'insister sur l'audience de la parole artistique (entendue non pas comme la seule parole des artistes, mais comme ce qui est produit dans l'ensemble du processus artistique). Pour paraphraser, l'assertion prêtée à Claude Regy, la parole artistique porte bien au-delà du public de la salle de spectacle, des visiteurs de la salle d'exposition, ou des parties prenantes à une rencontre ; elle est agissante plus profondément dans la société, et ce d'autant plus que ces projets sont ouverts sur le monde. Ainsi l'emploi simultané des notions de public et de population permet, à défaut d'être précis, d'embrasser une approche politique de la relation entre la parole artistique forgée dans ces lieux et le territoire. Une fois de plus, nous ne sommes pas dans l'avènement d'un nouveau modèle, mais dans la recherche, la refondation, de rapports profonds entre l'art et la société. Cette refondation passant toujours par une nature d'intervention différente de l'artiste dans la cité, dans le pays, en relation étroite avec des populations.

Ces nouveaux espaces ne sont pas des "équipements culturels" et ils n'endossent pas le caractère discriminatoire qui qualifie aujourd'hui les théâtres, les centres d'art contemporain, les salles de concerts (caractère que nous ne nous aventurerons pas à désigner comme positif ou négatif, la valeur symbolique changeant en fonction des contextes). Cette absence de caractère discriminatoire permet de maintenir plus ouverte la relation possible entre la parole des artistes et les publics ainsi qu'entre les publics eux-mêmes. C'est par le dépassement de certaines connotations sociales que ces expériences tentent de lutter contre des attitudes discriminatoires réciproques qui confisquent certains espaces au seul profit d'un groupe.

Dans la relation au territoire, les formes d'appropriation et de rejet sont liées au contexte. Même s'il n'y a jamais de "fusion totale" entre le territoire et le projet, et si une tension est toujours perceptible, la majorité des analyses que nous avons pu recueillir (avec les outils limités dont nous disposons) qualifie de positif le travail entrepris dans et par ces espaces. La réutilisation d'un patrimoine désaffecté, la réalisation d'actions associant des publics très différents (parfois exclus) sont toujours perçues comme des facteurs de développement local par la population...

Les notions de public et de population sont simultanément employées.

Une autre relation au public, moins instrumentale, plus qualitative, moins quantitative, est expérimentée.

L'absence du caractère discriminatoire qui qualifie aujourd'hui les théâtres, les centres d'art contemporain, les salles de concerts, permet de maintenir plus ouverte la relation possible entre la parole des artistes et les publics ainsi qu'entre les publics eux-mêmes.

50- Catherine Boskowitz - Metteur en scène - Codirectrice du Collectif 12 - Groupe d'appui

même si l'information n'est jamais assez bonne, même s'il n'y a jamais assez de propositions (pour les enfants, les jeunes, les actifs, les retraités...) et même si tout cela pourrait être un peu mieux (chauffé, signalé, éclairé, entretenu...). Même si ces "indications" ne sont pas celles relevées dans une grande étude sur "les publics des espaces intermédiaires", beaucoup d'opérateurs se retrouvent dans ces généralités qui ne font pas pour autant la caractéristique des relations entretenues avec le public. Il existe de rares cas où un phénomène de rejet est ou a été perceptible. Il s'agit souvent d'une première phase de relation à la proximité qui, faute de moyens ou face à la violence d'une intervention, provoque des incompréhensions qui seront ensuite réduites par le dialogue et une fréquentation croisée (l'espace – le quartier). Cette absence de rejet, au bénéfice des actes, et cette appréciation globalement positive de la population se traduisent dans le concret des projets de façon très différente en fonction des programmations (au sens large) propres à chaque site. L'ensemble de ces relations, aux publics et aux populations mobilise les équipes qui, fortes de leur engagement, tentent d'inventer de nouveaux modes relationnels dans lesquels, par exemple, "le public ne serait ni point d'arrivée ni point de départ". Même si quantitativement ces projets drainent des publics très importants, le principe n'est pas de "conquérir des publics aussi nouveaux qu'ils soient", mais de "leur proposer de nouveaux trajets". En considérant le public comme "un partenaire artistique à part entière", les acteurs des projets sollicitent une attention différente de la part de ceux qui viennent partager les expériences en cours, lors d'un atelier, d'une performance ou d'un spectacle. Cette attention différente repose à la fois sur un engagement, un investissement différent de celui de la consommation et une réflexion commune sur le plaisir partagé dans l'acte culturel.

Il est proposé aux publics de nouveaux trajets.

"Sur cette cité de 30 000 habitants, je pense que 28 500 habitants n'ont pas le choix d'aller à tel ou tel spectacle, qu'ils n'ont pas les moyens financiers ou intellectuels de choisir, et nous, équipes d'artistes qui sommes à cinq cents mètres de cette cité qui s'appelle le Val Fourré, nous sommes face à cela tous les jours. C'est une crise sociale extrêmement grave, qu'il faut prendre en compte dans les actions que nous menons et qui a des conséquences sur ce que nous pouvons tenter d'inventer dans la pluralité des formes, mais qui a aussi des conséquences sur les retours qu'on nous adresse. Nous ne sommes pas dans une situation facile de simple mise en circulation des œuvres, des spectacles. Tout est à recommencer tout le temps." Catherine Boskowitz.⁵¹

Différents publics

Dans le seul objectif de produire les balises qui nous permettront d'avancer dans la représentation de ces aventures, nous avons tenté de mettre en place une série de repères pouvant nous aider à d'identifier de quel public nous parlons lorsque nous abordons le sujet de ces nouvelles pratiques. Il existe dans ces espaces des publics différents dont les comportements évoluent très vite dans le temps. Nous tenterons dans cette approche d'en distinguer trois "catégories" qui se recoupent, se superposent, se rassemblent parfois. Ces trois catégories pourraient être les publics spectActeurs, les publics pratiquants et les publics internes.

Les publics spectActeurs sont les publics qui participent aux propositions événementielles des projets, propositions qui peuvent être la diffusion d'un spectacle, d'une exposition, la tenue d'un débat ou l'organisation de portes ouvertes. Ces publics pourraient être distingués ainsi :

- Ces projets suscitent l'intérêt des publics qui ont des pratiques culturelles fréquentes et qui multiplient leurs parcours au sein du territoire, en fonction des "nouveautés" et des intérêts particuliers qui peuvent les motiver. Ces "curieux" se retrouvent dans l'ensemble des espaces ouverts d'une façon régulière au public et

⁵¹ - Catherine Boskowitz - Metteur en scène - Codirectrice du Collectif 12 - Groupe d'appui

ils composent un noyau de base à partir duquel d'autres communautés vont pouvoir se structurer. La force des projets dont nous parlons est que non seulement ils peuvent capter ces curieux, mais qu'ils en suscitent de nouveaux par adoubs successifs.

- Un deuxième groupe de public peut être discerné en fonction des spécialisations du projet. Nous avons déjà abordé la question de ces offres spécifiques qui produisent des effets d'adhésion forte du fait de leur rareté et du manque que certaines communautés ressentent. Ce sont ceux que l'on pourrait appeler les "pointus" et les "communautaires" qui qualifient également le projet.

- Un troisième groupe de public est celui de la proximité, qui va pouvoir se comporter (si lui-même n'est pas déjà inclus dans l'une ou l'autre des catégories précédentes) en aficionado ou en passant. Il va se considérer "comme un invité privilégié" du lieu et il osera ainsi franchir le pas pour des propositions qui sont *a priori* d'accès facile, comme pour des tentatives *a priori* plus ardues. C'est un certain type de familiarité qui peut ainsi s'instaurer avec une partie de la population de proximité. Cette proximité se noue également lors de projets spécifiques qui associent directement des amateurs à des créations. Les proches des amateurs impliqués dans le projet constituent une partie du public attendu. Nous pourrions les appeler ici les "voisins".

- Un dernier groupe de public peut être, à notre niveau d'étude, constitué comme étant celui des "occasionnels" qui vont tenter par hasard, ou par cooptation, de s'intéresser à ce qui se passe dans ce lieu dont on entend beaucoup parler, mais où on n'est jamais allé.

Les publics pratiquants sont les publics qui ont une relation de pratique artistique, culturelle, éducative ou sociale les mettant eux-mêmes en jeu au sein du lieu et du projet. L'implication de ces publics de tous âges, de toutes origines, est une des caractéristiques qui permettent de dire que ces lieux sont tout autant des lieux du jour que de la nuit, car les publics pratiquants accèdent à la friche selon des modalités très différentes, en groupe ou individuellement, dans le cadre du temps scolaire ou du temps de loisir, dans une logique de formation ou dans une logique de temps libre...

Les publics internes correspondent, quant à eux, à l'ensemble des publics qui fréquentent le lieu très régulièrement dans le cadre d'une activité professionnelle ou amateur, qu'ils soient artistes, techniciens, journalistes, graphistes, informaticiens ou barmans. Ces publics peuvent être dans certains lieux très importants et doivent être considérés à part entière, car c'est dans les relations qui vont se nouer ou se développer entre eux que réside une des parts importantes de la réussite du projet. L'informalité des contacts tissés tout au long de ces occasions (hybride entre le travail, le civil, la convivialité, le festif) est essentielle à préserver et à cultiver afin que la culture commune du lieu et du projet soit dynamique et vivante.

La question des amateurs

On a parfois tendance à rapprocher ces projets de l'effervescence des pratiques amateurs. Ce rapprochement est utile, mais nécessite des précautions. En effet, de la même façon que les processus de production sont interrogés dans ces projets, la notion de pratique amateur est également questionnée. Les espaces que nous avons pu observer ne sont pas de gigantesques ateliers pour amateurs, mais des espaces où des praticiens peuvent tenter ensemble ou en relation à des professionnels des expériences qui ne sont *a priori* pas incluses dans leur parcours d'amateur. Ce sont peut-être des pratiques amateurs intermédiaires.

Au fond, ce qui est en cause, c'est la frontière qu'il peut y avoir entre amateur et professionnel, frontière qui dans certaines disciplines a tendance à disparaître. La multiplication des projets associant directement la population dans une rigueur de travail est également un facteur qui interpelle la notion de pratique amateur, car

l'engagement mobilisé par les participants au projet laisse parfois perplexe au regard d'autres pratiques dites professionnelles. Enfin, les croisements de ces pratiques amateurs et professionnelles, dans un contexte où les professionnels sont des intermittents du spectacle, où les médiateurs sont des emplois jeunes et où les amateurs sont à la fois des cadres de grandes entreprises, des étudiants et des bénéficiaires du revenu minimum d'insertion, fondent en fait un laboratoire social où se travaillent les nouvelles approches de la notion d'"activité".

“Dans mon secteur, on sait qu'il n'y a pas d'émergence professionnelle forte s'il n'y a pas de pratiques amateurs fortes. Les amateurs, la part la plus active du public, sont aussi des praticiens. Le triangle dynamique amateur-professionnel-public est le moteur du trajet artistique. Pour mettre en place ce triangle dynamique, je n'ai pas d'autres endroits que cet équipement, la friche. On ne peut plus s'arrêter au rapport artiste amateur/artiste professionnel et voir comment ça communique entre eux, et d'autre part, de manière étanche, traiter un public consommateur. Dans notre secteur, les choses sont intimement liées. Les musiciens amateurs seront peut-être professionnels et redeviendront amateurs, mais sont aussi des publics. Il faut que nous ayons les outils pour mettre cette dynamique en place.” Ferdinand Richard⁵²

Au-delà de ces premières approches qui en appellent d'autres plus fournies, l'invention de ces lieux quant aux nouveaux rapports au public, c'est la simultanéité de toutes ces pratiques qui se combinent, se confrontent dans un même espace, dans un même lieu. C'est une proximité multiple qui est permise dans ces projets, puisqu'il y a conjointement, pour les publics, proximité de territoires physiques, artistiques, sociaux et culturels. Ces proximités ne suscitent pas que des rencontres conviviales, elles suscitent aussi des rivalités, des rejets et de la violence. L'alchimie de ces lieux est de savoir tenter de résoudre la tension par le débat et l'ouverture plutôt que par l'exclusion et le rejet, mais ces lieux vivants (c'est aussi pour cela que le public les pratique) ne sont pas indemnes des fractures de notre société.

L'invention de ces lieux quant aux nouveaux rapports au public, c'est aussi la simultanéité de toutes ces pratiques qui se combinent, se confrontent dans un même espace, dans un même lieu.

2 - L'ORGANISATION DE CES EXPÉRIENCES

“Les friches, ça coûte des semaines de cent vingt heures jours, des doubles et des triples boulots. Les friches, ça coûte une féroce envie d'exister et une féroce envie de partager une conviction, une conviction formidable !”

■ PRÉAMBULE

Les expériences que nous abordons dans ce travail présentent des structures très différentes qui reflètent au moins autant leur histoire que leur projet. Le pragmatisme et l'empirisme qui commandent au pilotage induisent, pour le meilleur et parfois pour le plus difficile, des organisations qui se composent le plus souvent autour du noyau (d'une ou plusieurs personnes) portant le projet. Le principe de base de ces organisations est qu'elles souhaitent que soient mieux utilisés les moyens disponibles afin de retrouver une adéquation entre les équipements, les équipes et les projets artistiques, dans un contexte qui est, soit moins doté financièrement que les réseaux labellisés, soit inscrit dans une certaine illégalité. Le rapport à la loi est ainsi un élément déterminant de l'organisation de ces "structures" et "collectifs" qui fondent, gèrent et développent des systèmes complexes. Nous sommes très souvent "hors du droit commun", dans une approche de l'exceptionnel, du dérogatoire, de l'alternatif, du singulier qui permet de contourner "une réalité juridique et économique qui rend toute existence impossible". Pour ce qui

Des structures très différentes qui reflètent au moins autant leur histoire que leur projet.

Le principe de base est qu'elles souhaitent que soient mieux utilisés les moyens disponibles afin de retrouver une adéquation entre les équipements, les équipes et les projets artistiques.

52- Ferdinand Richard - Directeur de l'A.M.I. Friche la Belle de Mai - Groupe d'appui

**Nous sommes très souvent
"hors du droit commun", dans une
approche de l'exceptionnel,
du dérogatoire, de l'alternatif,
du singulier.**

concerne la réalité juridique, réglementaire, les équipes (comme d'ailleurs les responsables institutionnels) sont confrontées à "la folie administrative de l'État" qui produit constamment du surcroît de réglementation dans tous les domaines. Il se développe ainsi une dialectique permanente entre la réflexion sur la légitimité de l'action et l'analyse du risque pris par la mobilisation de ruses et d'astuces diverses. "Je vois deux types de ruse. La ruse de type anarchiste, alternative, qui consiste à tricher délibérément avec un système dont, de toute façon, on sait qu'il est devenu fou et pervers et qu'il faut bien s'en sortir. Ou bien la ruse procédurière, celle qui consiste à faire appel à des avocats et à utiliser toutes les ressources de la réglementation⁵³." À cette analyse que nous avons pu confirmer au contact du terrain (jeu avec les principes du salariat, occupation de locaux dans les périodes de protection légales, dérogation aux règlements de sécurité basée sur le caractère exceptionnel de l'activité...) s'ajoutent souvent des ressources insuffisantes à l'exploration de toutes les voies légales et l'absence de transfert d'une expérience à l'autre des solutions qui ont pu être trouvées sur un territoire. En fait l'organisation, qui est mise en place autour d'objectifs qui sont (ou semblent) essentiels à leurs initiateurs, n'accepte pas d'être empêchée dans son action par une succession d'impossibilités qui seront de tous ordres (dont ceux réglementaires), et elle sera souvent prête à contourner ces obstacles, au risque de l'illégalité. Dans ces cas, la consolidation de la structure permettra de contourner ces obstacles de la façon la moins illégale possible. Ces évolutions attestent de la reconnaissance de la légitimité d'un cadre légal et de la nécessité de s'y conformer "dès que possible". C'est le cas concret de l'utilisation de locaux dans des conditions de sécurité non normalisées, du non-respect du code du travail ou de l'absence d'autorisation pour l'exploitation d'un débit de boissons. Il y a là la supériorité de l'objectif qui s'impose, sans que le comportement des acteurs soit résolument fondé sur l'illégalité.

**Ces évolutions attestent de la
reconnaissance de la légitimité
d'un cadre légal et
de la nécessité de s'y conformer
"dès que possible"**

Il existe un deuxième type de rapport à la loi et au règlement fondé quant à lui sur le refus d'une situation qui peut être le résultat d'un règlement. Il y a dans cette approche une intégration aux objectifs de l'action d'un objectif qui vise à modifier la position d'une communauté sur une question sociétale. C'est le cas de la revendication des squatters d'espaces de travail mobilisant un patrimoine non utilisé, qui se rapproche d'autres mouvements sociaux revendicatifs actuels. Ce qui est marquant dans ce cas, c'est que l'approche est toujours liée à une revendication collective qui n'est pas fondée sur le corporatisme mais sur une certaine conception de l'intérêt général.

Dans cette approche des organisations des projets, nous allons essayer de comprendre comment la gestion de la précarité a pu produire des modes de travail qui ont été (et sont parfois encore) particulièrement adaptés et efficaces, que ce soit en termes de direction, de "programmation", de production des lieux, d'économie des projets, de management des équipes ou de relations institutionnelles...

53- Jean-Claude Pompougnac - Drac Centre - Groupe d'appui

■ DIRIGER – PILOTER ?

Des compétences plurielles plus diversifiées doivent être réunies dans les équipes de direction.

Nous avons pu observer des organisations basées sur des directions collégiales, des collectifs de direction, des régies mutualisées ou des principes d'autogestion.

Ces modes de direction politique peuvent également avoir à voir avec les évolutions constatées sur le terrain de la création artistique en tant que telle qui réinterrogent la question de la création collective.

Nous sommes confrontés sur cette première question de la direction et de la programmation, à la nature même de ces projets qui ont souhaité briser les cadres préétablis dans les modèles institutionnels. Conscients de la responsabilité de cadres organisationnels dans la normalisation du paysage culturel, les acteurs de ces expériences ont revisité des modes d'organisation, en croisant des principes qui pouvaient sembler contradictoires, mais qui, combinés, ont garanti, l'adaptabilité et la réactivité indispensables dans de telles situations.

Globalement, c'est la fonction même de la direction d'un projet culturel qui est remise en question, car la nature des décisions à prendre, des choix à arbitrer, des politiques à impulser est souvent différente de celle des projets labellisés. Cette nécessité de compétences plurielles plus diversifiées impose des modes d'organisation spécifiques car, même dans le cas d'une organisation "conventionnelle", un directeur ne pourra pas, associé aux cadres traditionnels d'une équipe de lieu culturel (communication, technique, administration, secrétariat général), assumer la totalité du champ de ses responsabilités. Les spécificités techniques liées à l'occupation d'espaces non aménagés, la mobilisation de procédures de formation et de lutte contre l'exclusion (tout autant pour des raisons économiques que politiques), la participation à des politiques partenariales dans le cadre de la politique de la ville ou de contrats de pays, la production de projets artistiques atypiques mobilisant plusieurs disciplines... imposent des modes de travail différents qui influent sur le mode de direction et l'identification des compétences complémentaires qu'une équipe doit posséder au niveau de son encadrement.

Nous avons pu observer des organisations basées sur des directions collégiales, des collectifs de direction, des régies mutualisées ou des principes d'autogestion. S'il est délicat de tenter une approche plus approfondie qui viserait la modélisation, c'est que la règle écrite n'est pas une pratique très développée et que les tentatives menées ne reposent pas sur des dogmes. On pourra ainsi retrouver, dans l'échantillon des monographies réalisées, des collectifs qui ont abandonné le terrain du partage pour des raisons d'efficacité ou de prise de pouvoir, comme des projets où un directeur a été nommé et qui fonctionne sur un principe collectif très développé. Ces inversions provoquent du mouvement et des confrontations qui ont jusqu'à présent préservé ces nouveaux principes de direction du repli et de la sclérose tant de fois constatés. Ces modes de direction politique peuvent également avoir à voir avec les évolutions constatées sur le terrain de la création artistique en tant que telle qui réinterrogent la question de la création collective et, notamment dans le spectacle vivant, la question du rapport entre l'auteur, le metteur en scène ou le chorégraphe et les interprètes. Dans ce rapport, ce qui est en jeu, pour les membres des collectifs, c'est le pouvoir, la propriété de l'œuvre et donc la confiscation, l'appropriation par un seul du travail commun. Cette mobilisation intellectuelle et pratique que l'on voit dans des disciplines comme la danse, mais également dans la musique et le théâtre, n'est pas limitée au champ artistique, et les modes de direction de ces nouvelles expériences vivent les mêmes bouleversements.

“La notion de collectif est dévalorisée en France, comme si l'on souhaitait de façon implicite qu'elle ne fonctionne pas, car elle remet en cause les modes de fonctionnement des autres structures. L'histoire collective avec la danse, sur toute la durée de ce siècle, en est marquée. On n'a pas cessé de faire apparaître le nom propre, de valoriser le nom, la personne, alors que les processus chorégraphiques sont fondés en partie sur des processus collectifs. À travers ces lieux, il serait intéressant de voir si ce processus, ce schéma est opérant et en quoi il l'est.” Loïc Touzé⁵⁴

54- Loïc Touzé - Chorégraphe - Groupe d'appui

Le principal point commun à ces organisations est l'exploration de modes plus collectifs de décision en jouant sur l'autonomie des acteurs à l'intérieur du système.

Leurs démarches pragmatiques ont installé un système qui, malgré une dépendance très forte à la relation institutionnelle, a garanti une certaine autonomie politique.

La programmation de ces expériences commence dès la fondation par la réunion des artistes d'un collectif, par la cooptation des squatters, par le choix des résidents d'une friche, par la mobilisation de producteurs.

Ce qui compte dans ce type de programmation tient plus à l'implication, à la rigueur, à la générosité de chaque intervenant qu'à la qualité conceptuelle de l'*a priori*, ce qui ne signifie en aucun cas que la réflexion conceptuelle soit bannie ou peu importante, bien au contraire, mais qu'elle est inscrite dans un réel et non pas dans une série de présupposés.

Du travail de terrain que nous avons mené, nous pourrions donc identifier que le principal point commun à ces organisations est l'exploration de modes plus collectifs de décision en jouant sur l'autonomie des acteurs à l'intérieur du système. Cette exploration est d'autant plus passionnante à suivre qu'elle parie sur la capacité d'autonomie d'acteurs qui n'ont pas toujours les niveaux de formation adéquats aux tâches qu'ils ont à assumer. Cette collégialité pose également de nombreuses questions vis-à-vis des personnels administratifs qui doivent appréhender ces organisations. La pratique administrative s'est en effet figée depuis des années sur une relation qui mettait les collectivités publiques aux prises avec un individu qui assumait les choix et était généralement nommé pour cela. La pluralité d'acteurs, la multiplicité des nœuds décisionnels, le refus de personnalisation de la direction sont autant de pratiques qui décontenaient parfois les responsables institutionnels. L'illisibilité tant décriée trouve sans doute en ce point un (mauvais) argument de plus. En fait, ce qui est contesté dans ces pratiques tient à l'impossible contrôle des projets qui par leurs démarches pragmatiques ont installé un système qui, malgré une dépendance très forte à la relation institutionnelle (éviter l'expulsion ou faire augmenter ses subventions impose une grande capacité de négociation), a garanti une certaine autonomie politique. Les capacités de pression, conscientes ou inconscientes, formelles ou informelles, sont moins fortes sur ces expériences que sur celles labellisées.

"Au Brise-Glace, personne ne s'est jamais positionné comme directeur, et on a toujours écarté l'idée de professionnalisation, pas par idéologie, par pragmatisme. Alors c'est sûr, ça les énerve de nous voir débarquer à quatre, cinq, six... Ils disent qu'il y a autant d'avis que d'individus, mais en fait ils sont pires que nous⁵⁵."

■ PROGRAMMER ?

Directement liée à la problématique de la direction, la politique de programmation des projets est souvent difficile à appréhender, car cohabitent des démarches très différentes, autour d'une notion de programmation dont la définition est plus ouverte que celle du sens commun.

La programmation de ces expériences commence dès la fondation par la réunion des artistes d'un collectif, par la cooptation des squatters, par le choix des résidents d'une friche, par la mobilisation de producteurs. Cette étape se déroule selon des modalités différentes, car l'émergence de chaque projet peut avoir été déclenchée par l'urgence, la saisie d'une opportunité, une commande publique... qui produisent, en fonction des contextes, des recoupements multiples. Les principes en œuvre de réunion, de cooptation, de choix, de mobilisation se combinent pour produire des organisations singulières qui se démarquent de la vision monolithique des établissements habituels. Ainsi, suivant la nature du projet, dans le cas de l'ouverture d'un lieu, la cohérence initiale pourra être trouvée par la satisfaction de besoin en production de groupes qui ont un accès limité aux outils traditionnels (réunion de jeunes plasticiens, par exemple), ou par l'habile rapprochement d'une compagnie d'art de rue, d'un groupe de plasticiens, d'une chorégraphe et de vidéastes performers dont le potentiel offre *a priori* une rencontre artistique prometteuse, ou encore par la mise en relation d'acteurs sociaux et culturels impliqués dans la lutte contre l'exclusion, permettant de retrouver des artistes et des travailleurs sociaux autour d'un même engagement. Ce qui compte dans cette approche, c'est le travail et l'accompagnement qui va pouvoir être fait de cette programmation qui ne trouve son sens que dans le réel, l'action, le terrain. C'est à partir de ces données de départ (qu'elles soient maîtrisées ou "subies") que le travail de maïeutique doit s'effectuer et chercher son sens. Ce que nous avons pu

observer montre en effet que les projets qui étaient, *a priori* les mieux pensés et les plus cohérents n'ont pas produit des résultats plus remarquables (par les autres partenaires, par le public, par la presse) que ceux qui se sont inventés progressivement en relation avec leur contexte. Ce qui compte dans ce type de programmation tient en effet plus à l'implication, à la rigueur, à la générosité de chaque intervenant qu'à la qualité conceptuelle de *a priori*, ce qui ne signifie en aucun cas que la réflexion conceptuelle soit bannie ou peu importante, bien au contraire, mais qu'elle est inscrite dans un réel et non pas dans une série de présupposés.

La programmation passe ensuite par la programmation des activités et des projets qui sont eux-mêmes d'ordre artistique, culturel, et peuvent plus généralement toucher d'autres secteurs. Cette responsabilité n'est que rarement concentrée dans les mains d'une seule personne.

La programmation passe ensuite par la programmation des activités et des projets qui sont eux-mêmes d'ordre artistique, culturel, et peuvent plus généralement toucher d'autres secteurs. La responsabilité de cette programmation n'est que rarement concentrée dans les mains d'une seule personne et la multiplicité des interventions laisse souvent, là encore, la place à des débats sur la "cohérence" de celle-ci. Ce qui reste est que les points communs qui peuvent être trouvés entre chacune des programmations sont plus politiques qu'artistiques, si on limite l'artistique au sens qu'il a parfois pris dans l'institution, celui du "championnat du monde des plus grands artistes et des plus incroyables découvertes". Même si des propositions artistiques se retrouvent parfois d'une programmation à l'autre, cela reste l'exception, et très fréquemment la nature des projets qui se cache derrière la même compagnie, le même artiste, est très différente car inscrite dans une histoire spécifique liée au territoire. L'hétérogénéité des programmations que nous avons pu constater est le résultat de deux phénomènes complémentaires.

D'une part, les structures opératrices, lorsqu'elles sont programmatrices, travaillent à la singularisation de leur démarche par l'ancrage d'actions dans leur territoire en mobilisant leurs ressources propres (des artistes du collectif, des artistes ou des structures du territoire) et en invitant des propos aptes à nourrir leur problématique territoriale (physique, artistique, sociale...). C'est donc un travail de recherche qui est en œuvre dans ce cas, un travail d'exploration qui va tenter de conforter le projet à partir des approches structurantes que le "programmeur du site" aura suscitées.

D'autre part, les structures associées ont chacune des spécialisations qui, même si elles sont réorientées par le projet collectif, continuent d'explorer leur discipline, leur esthétique, leur engagement, ce qui fait que de multiples réseaux de programmation sont recoupés par ces projets qui rassemblent, concentrent, qualifient des propositions de natures très diverses comme celles du secteur de la vidéo d'art, des musiques actuelles, des danses urbaines, du théâtre expérimental, et de la recherche gastronomique.

La programmation peut être : centrée sur une dynamique artistique portée par un artiste ou un collectif ; organisée par un directeur qui produit des propositions artistiques ; combinaison de propositions issues des partenaires du projet ; agglomération en fonction des propositions et des opportunités.

Pour tenter de trouver quelques repères utiles à notre approche en termes de référentiel, nous pourrions donner comme mode de rapprochement entre les expériences analysées trois familles de projets plus une. La première est centrée sur une dynamique artistique portée par un artiste ou un collectif. La deuxième est organisée par un directeur qui produit des propositions artistiques. La troisième est la combinaison de propositions issues des partenaires du projet, mises en cohérence par un pivot central. La dernière famille serait celle de l'"agglomération" qui se fait seulement en fonction des propositions et des opportunités.

"On ne met pas la même chose quand on est dans telle institution ou dans telle autre. Le miroir du mot hip-hop, s'il n'est pas creusé, s'il n'y a pas l'intelligence de regarder le projet sur le fond, peut donner l'illusion que telle institution fait le même travail que telle autre. Là il y a presque un fond de concurrence, de positionnement sur les disciplines artistiques. D'un seul coup, l'un s'affiche hip-hop, l'autre s'affiche nouvelles technologies, comme si tout tenait dans l'affichage de disciplines artistiques. Or ce n'est absolument pas ça le propre de nos projets, c'est bien d'abord une démarche, un travail en profondeur sur un territoire, et avec des artistes que nous avons par ailleurs choisis, même si parfois ils sont passés par hasard et que, dans la rencontre, on les a kidnappés." Chantal Lamarre⁵⁶

56- Chantal Lamarre - Directrice de Culture commune - Groupe d'appui

Cette complexité organisationnelle n'est en fait que la représentation et l'organisation collectives d'une réalité qui cherche à se développer malgré le manque structurel de moyens en adaptant ses outils le plus finement possible.

■ COMMENT SONT STRUCTURÉES CES EXPÉRIENCES ?

Les projets qui se développent autour de ce mouvement s'organisent de la façon la plus adaptée à leurs objectifs et à leurs évolutions. Même si aucun modèle d'organisation n'existe, nous avons pu remarquer que chaque projet était fondé sur une pluralité de structures portant, de façons diverses, la pluralité des actions et des missions. Cette pluralité, qui se traduit par une certaine complexité organisationnelle, est un autre des facteurs qui peuvent être en cause dans l'"illisibilité" des projets. En effet, cette pluralité est soit absente du champ institutionnel (une structure, un directeur), soit présente à des niveaux produits par l'institution elle-même. Cette complexité n'est en fait que la représentation et l'organisation collectives d'une réalité qui cherche à se développer malgré le manque structurel de moyens en adaptant ses outils le plus finement possible. Ces rapprochements, cooptations ne sont que le résultat d'un besoin de terrain qui se manifeste dans des formes organisationnelles modernes.

L'absence de modèle n'empêche pas un certain nombre de constantes qui peuvent apporter quelques indices sur la nature des projets, leur stade de maturité et leur devenir. Pour reprendre l'analyse sur la pluralité de structures et leurs croisements, nous avons pu constater que les initiatives qui étaient à l'origine des compagnies étaient souvent portées dans un premier temps par l'association de la compagnie elle-même, puis existaient sous une forme indépendante, souvent à la suite d'une volonté de séparation de l'activité de création et de l'activité de développement du projet culturel global. D'une situation qui associait une structure à un projet (compagnie-lieu), nous arrivons à deux structures, puis très rapidement à plusieurs au fur et à mesure que les membres de la compagnie, des partenaires plasticiens ou musiciens demandent à implanter leur association dans le projet, pour y avoir une adresse ou pour nourrir le projet commun. Il en est de même dans le cas des squatters d'un lieu qui se réunissent dans une structure associative commune, mais qui ont également souvent leur propre association portant leur travail personnel.

Au-delà de la pluralité des structures fédérées, ce qui rend difficile l'approche de chaque organisation tient à l'affectation structurelle variable des missions. La première mission dont nous avons pu constater des attributions différentes tient à la gestion du lieu, qui représente une charge et une importance politique particulièrement lourdes. Dans certains cas, la principale structure de production en est encore le porteur, mais dans la plupart des cas une structure *ad hoc* a été créée. Parfois cette charge est répartie entre les différents résidents, avec ou sans la médiation d'une collectivité locale. On voit bien, au travers de cet exemple, que la mission qui est peut-être le plus facilement identifiable est appréhendée et affectée différemment suivant les projets, configurant à chaque fois une organisation spécifique. Il en va de même pour les autres missions de création, de programmation, d'action culturelle, ce qui génère dans chaque projet des configurations singulières. Ces organisations complexes ne doivent en aucun cas être simplifiées pour le bonheur d'une lecture administrative plus rapide, car la polysémie de chaque expérience repose aussi sur cette complexité-là.

■ QUELS MODES DE PRODUCTION DES LIEUX ?

L'organisation des lieux est métaphorique de ces projet.

L'organisation des lieux est un élément clef de la structuration de ces expériences, car elle est certainement métaphorique de ces projets dans la mise en application des principes décrits précédemment au paragraphe des fondements territoriaux. Dans ces espaces réutilisés pour des durées variables, les utilisateurs sont confrontés à des réalités physiques qui s'imposent. Dès que l'on souhaite

contraindre le lieu à une fonction pour laquelle il n'était pas prévu, il est indispensable de déclencher une réhabilitation au sens des réhabilitations qui ont déjà pu se faire depuis des années et qui impliquent des budgets qui ne sont plus ceux disponibles pour les expériences qui nous préoccupent. Pour appréhender de façon pratique les modes de production des lieux, il nous a semblé utile de relever et de commenter un certain nombre de mots-clefs qui nous permettent de mieux comprendre la spécificité de ces utilisations.

“Les friches sont des équipements culturels construits à 80 %.” Jean Nouvel⁵⁷

Le mode de production du lieu dépend de son statut, du rapport entre l'utilisateur et le propriétaire.

Le statut du lieu

Le mode de production du lieu dépend fondamentalement de son statut, car les possibilités, la rapidité et la nature des transformations seront fonction en premier lieu du rapport entre l'utilisateur et le propriétaire. Dans le cas d'un squat, les transformations se font sous la seule responsabilité de l'utilisateur, qui est doublement en infraction, pour l'utilisation des espaces et pour la transformation de ceux-ci. De plus, la précarité de cette installation limitera l'investissement réalisé, l'“investisseur” pouvant craindre à juste titre pour la “rentabilité” de son apport. Il en est de même pour l'ensemble des conventions précaires qui limitent d'une façon importante les aménagements réalisés, pour des raisons de durée et pour des raisons de propriété des nouveaux aménagements. Que ce soit dans le cadre d'une convention précaire avec un propriétaire public ou privé, les accords qui peuvent être trouvés sont également fonction de la destination future du bâtiment, afin que la pérennité des travaux réalisés puisse être appréciée à l'aune de celle-ci. Enfin, dans le dernier cas, celui d'une propriété publique destinée à être, pour une période longue (plus de cinq ans), attribuée à l'activité culturelle, se posent plus fortement toutes les questions liées à la réglementation et à la responsabilité du propriétaire et du maître d'ouvrage. Nombreux sont les cas où ce statut empêche toute utilisation avant transformation lourde du site.

Constituer des compétences basées sur la connaissance des espaces, sur la découverte de leurs capacités.

Préfigurer, explorer

Les espaces doivent être éprouvés par et pour les projets, afin que se constituent des compétences basées sur la connaissance des espaces, sur la découverte de leurs capacités. Ces capacités sont variables en fonction des projets, mais l'utilisateur principal du lieu, par ces préfigurations successives, qualifiera ces espaces, afin que les pièges que recèlent ces lieux puissent être évités par les équipes qui les investiront et que les potentiels puissent être développés. Suivant leur nature, ces préfigurations peuvent être de durée variable.

Intégrer des logiques de mobilité et de réversibilité.

Programmer

La programmation d'un lieu intermédiaire est très différente d'un équipement culturel classique parce que les fonctions qui doivent être accueillies ne sont pas aussi définies que dans les autres domaines et qu'elle cumule des contraintes plus nombreuses, du fait de la diversité des activités et disciplines réunies. La programmation est de plus en perpétuelle évolution, ce qui rompt avec la fausse idée d'équipements qui, une fois construits, sont là pour l'éternité. La programmation du lieu intermédiaire commence dès l'arrivée sur le site des occupants et est ensuite sans cesse remise en question, en fonction des nouvelles affectations et de l'évolution du projet, que ce soit pour des aménagements intérieurs ou pour des travaux d'infrastructures. Comme nous avons pu le voir, le rapport au temps et le rapport aux espaces étant très liés, il faut cultiver dans la programmation du lieu des logiques d'équipement qui se substituent à des logiques d'aménagement. L'intégration des logiques de mobilité et de réversibilité, à l'intérieur d'un site, est

57- Jean Nouvel - Architecte - Président de la Friche la Belle de Mai - Un projet culturel pour un projet urbain - 1995

une notion importante de la programmation qu'elle soit menée d'une façon empirique par les utilisateurs d'un lieu ou qu'elle soit accompagnée par un programmiste professionnel. Les approches que nous avons pu avoir de cette question montrent que la programmation est un sujet à intégrer à part entière, car l'application des méthodes de programmation conventionnelle dans ces espaces et pour ce type d'utilisation figent les capacités premières révélées par les préfigurations successives.

Dans ces expériences se développent donc des compétences et des expérimentations liées à la maîtrise des problèmes de sécurité et de sûreté.

Sécurité et sûreté :

Ces sujets sont cruciaux parce qu'ils sont à prendre en compte pour la sécurité des personnes et la continuité de l'activité, et que parallèlement les réglementations liées à l'accueil du public ou au code du travail menacent de fermeture ou empêchent l'exploitation d'espaces en friche. Dans ces expériences se développent donc des compétences et des expérimentations liées à la maîtrise de ces thématiques qui doivent être intégrées et prises en compte dans la particularité du contexte. Le caractère occasionnel de l'accueil du public, par exemple, ou le principe d'exploitation temporaire peuvent être mis en perspective et permettre l'obtention des autorisations provisoires. Les problèmes de sûreté sont aussi souvent vécus comme des questions décisives tant pour la protection des biens que pour la protection des personnes lors d'événements mobilisant des groupes de publics importants. L'intégration au territoire, les politiques de recrutement, l'ouverture manifestée aux habitants de la proximité, permettent certes d'éviter les phénomènes de rejet, mais ne garantissent pas contre les autres risques liés à la délinquance. La conception des espaces doit donc tenir compte de ces questions qui, sans cela, demeurent particulièrement difficiles à sécuriser.

Cette dialectique permanente entre espace de travail et espace public est essentielle à l'utilisation optimale des lieux et à la dynamique du projet.

Espaces de travail et accueil public

La programmation des espaces crée souvent des correspondances entre un lieu et une fonction, l'application des réglementations figeant alors le bâtiment dans une seule configuration. Les équipes à l'œuvre dans ces lieux tentent sans cesse de trouver des possibilités évitant la spécialisation des bâtiments, en ouvrant notamment les espaces de travail aux possibilités d'accueil de public même limité. Cette dialectique permanente entre espace de travail et espace public et leurs configurations dans l'espace est essentielle à l'utilisation optimale des lieux et à la dynamique du projet. La graduation des possibilités d'accueil du public (au sens très ouvert des visiteurs, acteurs et spectateurs), de l'espace commun à l'espace privé, permet également souvent de qualifier le rapport au public qui est entretenu par le projet.

Les maîtrises d'ouvrage et les maîtrises d'œuvre sont peu expérimentées pour mener à bien ces projets de modification architecturale.

Maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'œuvre

Nous sommes encore dans une situation où les maîtrises d'ouvrage et les maîtrises d'œuvre sont peu expérimentées pour mener à bien ces projets de modification architecturale. Les acteurs des lieux qui bénéficient d'un soutien institutionnel dans l'aménagement des bâtiments sont souvent confrontés à l'incompréhension de leurs besoins et de leurs objectifs, car leurs interlocuteurs ne perçoivent pas la plupart des demandes des utilisateurs. Là aussi, ce sont les applications hâtives de solutions standardisées qui bloquent l'expérimentation qui pourrait être tentée entre les maîtres d'ouvrage, les maîtres d'œuvre et les utilisateurs. Dans cette perspective déjà entrouverte, la réalisation d'un certain nombre d'aménagements ou la mise en œuvre des équipements influent profondément sur le fonctionnement des structures, et particulièrement sur la structuration des équipes techniques.

Les écritures artistiques portées par ces projets trouvent des correspondances avec les écritures architecturales qui sont proposées par ces lieux.

Il existe dans les espaces intermédiaires "une nouvelle économie culturelle" qui s'inscrit dans ce que les économistes appellent le tiers système, ou le tiers secteur.

Tous les cadres économiques ayant comme objectif de créer des produits ou des services ont tendance à normaliser la production artistique.

Comment financer la recherche ainsi que les produits et les services intermédiaires ?

Vocabulaire architectural

Les friches sont porteuses d'un vocabulaire, qui compose l'une des écritures contemporaines, l'écriture architecturale. Si les projets artistiques trouvent dans ces espaces libres des espaces d'exploration inouïs, c'est que les écritures portées par ces projets trouvent des correspondances avec les écritures architecturales (très variées) qui sont proposées par ces lieux. La modification des lieux doit se faire dans cette perspective, sans muséification, sans table rase, dans un objectif de qualité architecturale.

■ QUELLE ÉCONOMIE ?

Il existe dans les espaces intermédiaires "une nouvelle économie culturelle" qui s'inscrit dans ce que les économistes appellent le tiers système, ou le tiers secteur; c'est-à-dire un secteur économique qui n'est ni du ressort exclusif du marché, ni du ressort exclusif de l'économie publique administrée et planifiée. Les projets qui s'inscrivent dans ce champ bénéficient de sources de financement plus hétérogènes que celles des équipements et des projets conventionnés du fait même de leur transversalité. La faible structuration des circuits économiques permettant au système de se développer ne rend pas facile une analyse précise des budgets et des flux financiers qui ne correspondent à aucun modèle, ou plutôt qui en recourent plusieurs. L'inventivité économique qui est à l'œuvre doit sans cesse dépasser le cloisonnement des procédures administratives en matière de financement public et l'imperméabilité des réseaux de diffusion pour avoir accès aux marchés. Il existe en fait une multitude de questions simultanées qui relèvent de champs très différents. Entre la valorisation des investissements personnels et militants, la mobilisation de soutiens institutionnels au développement territorial, la vente d'œuvres et la solvabilisation de produits éditoriaux sur le web, les compétences à réunir sont multiples.

En matière de financement de la production artistique, deux problèmes différents sont traités. D'une part, le financement de production dont la nature est identifiable, mais dont le contenu ou la forme sont difficiles à intégrer à des réseaux qui se sont fermés sur eux-mêmes. D'autre part, le financement de processus dont l'issue est incertaine et qui ne produisent pas, *a priori*, de produits ou services identifiables.

Il existe en fait dans le domaine artistique, comme dans les autres domaines qui peuvent intéresser ces lieux-projets d'ailleurs, des modes de financement plus ou moins dotés qui offrent un cadre économique aux structures qui ont pour objectif de créer des produits ou des services. Ces cadres ont tous tendance à normaliser une production artistique en fonction de commanditaires publics ou privés et en fonction de l'état de chaque marché, dans l'audiovisuel, l'art contemporain, le spectacle vivant... Confrontés à ces règles des marchés, les projets que nous avons pu analyser montrent une résistance, une capacité à détourner les moyens pour des finalités spécifiques. Les lieux-projets ne sont pas hors des circuits économiques existants, mais, en se dotant en propre d'une partie des moyens de production (notamment les espaces, la mobilisation d'autres circuits de financement moins traditionnels), ils mettent en place de nouveaux espaces économiques, appelés par ailleurs les "marchés transitionnels".

Une autre dimension de la réflexion à mener lorsque l'on aborde l'organisation économique de ces expériences est d'appréhender les nouveaux modes de production qui sont à mobiliser pour permettre à un processus de se mettre en place, processus qui n'a pas forcément de finalité productive (biens ou services). Les possibilités de financement de ce type de travail reposent alors soit sur le financement de la recherche, soit sur le financement de ce que l'on pourrait appeler les produits et les services intermédiaires, au sens économique de la valeur ajoutée intermédiaire.

En matière d'accompagnement, de développement et de services communs cohabitent dans ces espaces des approches radicalement différentes qui se recoupent parfois sur certains sujets. Nous sommes en effet sur des pratiques où les coûts de fonctionnement présentent une configuration particulière puisqu'il s'agit d'assumer le financement d'une équipe, d'un lieu, d'outils qui ne rentrent dans aucune catégorie d'établissements culturels ou, plus globalement, dans aucune catégorie d'établissements publics. Dès lors, les équipes doivent, fonction par fonction, sujet par sujet trouver des correspondances avec des financements publics et privés qui solvabiliseront leur besoin. Il en va de même dès qu'il est question de l'utilisation d'un espace qui, en fonction de la situation locale et de la possibilité partenariale, sera squatté, prêté, mis à disposition, loué ou encore acheté. Les aménagements pourront faire l'objet d'un autofinancement partiel ou total, être assumés directement par le propriétaire ou donner lieu à un financement spécifique de l'utilisateur. Pour prendre ces deux derniers éléments, les incidences budgétaires seront immédiates, que ce soit par le paiement d'un loyer, la prise en compte d'amortissement ou la gestion en tant que maître d'ouvrage d'un chantier qui peut atteindre plusieurs millions de francs. Pour l'aménagement de l'espace, ce qui peut à première lecture apparaître comme une charge peut être aussi appréhendé comme une opportunité d'inventer avec le quartier un chantier d'insertion ou d'initier avec des architectes une expérimentation architecturale, qui aura beaucoup de mal à être menée si le maître d'ouvrage est public. Il y a de véritables compétences d'ingénierie financière qui sont mises en œuvre dans ces équipes, afin d'assumer ces responsabilités et d'apporter aux projets artistiques et culturels les outils dont ils ont besoin.

L'approche économique des espaces intermédiaires doit également pouvoir être faite par les interlocuteurs institutionnels, ce qui passe obligatoirement par la définition commune des champs d'intervention, de la responsabilité des différents opérateurs sur chaque champ, et du mode de financement de ces interventions. Il y a à trouver une représentation commune qui ne modélisera pas pour reproduire, mais qui modélisera pour apporter un meilleur soutien et garantir une juste évaluation.

Peu d'expériences culturelles peuvent, comme les espaces intermédiaires, être à la fois l'objet d'expérimentation sociale visant à l'intégration économique des populations les plus en difficulté et de recherche dans le domaine d'une économie du contenu appelée à se développer avec les technologies numériques.

Les espaces intermédiaires sont également, par leur nature, en relation avec deux sphères économiques identifiées : les sphères de l'économie sociale et de l'économie industrielle. C'est là encore un des potentiels à développer, car peu d'expériences culturelles peuvent être à la fois l'objet d'expérimentation sociale visant à l'intégration économique des populations les plus en difficulté et de recherche dans le domaine d'une économie du contenu appelée à se développer avec les technologies numériques.

Analyse des budgets et informations financières

C'est avec beaucoup de précautions que nous allons essayer de donner de grandes tendances budgétaires sur les projets que nous avons pu analyser. Nous avons demandé aux quinze expériences monographiées de nous fournir les budgets 2000 et 2001 ainsi qu'un état des dépenses réalisées et prévisionnelles sur l'investissement (aménagement, équipement). Onze projets nous ont retourné leurs comptes, soit en complétant les tableaux que nous avions préparés, soit en nous adressant leurs propres documents. Les contraintes matérielles ne nous ont pas permis de fonder un travail en profondeur, et l'agrégation de dépenses et de produits fausse parfois la nature du commentaire que nous pourrions faire. Les deux années que nous avons choisies nous placent dans une situation où nous sommes en possession de données pour la plupart arrêtées sur 2000 et prévisionnelles sur 2001. Les données prévisionnelles de 2001 ne sont pas homogènes, puisqu'il peut y avoir, suivant la structure, des montants reconduits ou des montants sollicités.

Nous avons préféré une approche consolidée (11 sites, 35 structures) à une approche détaillée sur les principaux porteurs, aucune moyenne, aucun modèle ne pouvant exister. Les configurations étant très différentes, nous n'avons pas normalisé l'échantillon des structures consolidées. Nous avons par exemple parfois intégré des budgets de compagnies artistiques résidentes (CGT, HDVZ...), et parfois exclu celles-ci. C'est donc la plus grande prudence qui doit nous guider pour exploiter ces données. Elles n'ont pour objectif que de situer un champ économique et d'ouvrir la possibilité d'un travail plus rigoureux et plus global. Les onze sites consolidés représentent déjà, bien que n'ayant pas comptabilisé la totalité des résidents et des flux économiques, un volume financier de plus de 100 millions de francs. Ce volume sur onze sites doit être relativisé, puisque l'on évolue de projets où plusieurs dizaines de millions de francs sont déjà en circulation à d'autres où très peu de soutien apparaît. Il faut noter que souvent les flux financiers les plus importants proviennent de structures labellisées ou tout du moins conventionnées qui existaient préalablement à l'espace intermédiaire.

Quelques grandes tendances semblent donc importantes à noter :

- Des structures budgétaires très différentes cohabitent. Nous avons à la fois des lieux structurés et des associations autogérées, des structures qui gèrent plusieurs millions de francs et d'autres qui ont des budgets inférieurs à 100 000 francs.
- La consolidation par site permet cependant de voir que des fonctions "tournent" en fonction de l'organisation de chaque projet. Cela se traduit dans la structure budgétaire des espaces.
- Les sources de produit sont extrêmement diversifiées : plus de quarante sources sont identifiées, publiques et privées. Tous les niveaux territoriaux sont représentés et les ressources propres sont très variables, dans leur nature comme dans leur part du budget global. Les financements publics (fonctionnement, projet, prestation) représentent une très forte part du budget, sauf dans les cas d'associations autogérées et dans les cas, peu représentés dans l'échantillon des monographies, d'une forte politique de diffusion dans le domaine des musiques.
- Notre approche, mais plus généralement le type d'activité proposé par ces lieux, rend difficile l'identification des coûts directement attachés à l'activité artistique qui prennent autant la forme de rémunérations directes que de coproductions, d'achats, d'apports techniques. Le rapport entre le coût et les productions reste à étudier.
- La plupart des espaces bénéficient de financement d'investissement mais la visibilité sur les étapes de transformation et d'équipement des sites est faible. Alors que les engagements financiers doivent être assez importants, mais à un ratio au mètre carré très faible, il n'y a pas de véritable approche des notions de maîtrise d'ouvrage et de maîtrise d'œuvre, sauf dans les cas où le projet est lui-même le porteur de l'investissement d'équipement. Le cantonnement du responsable du projet en utilisateur est, dans ce sens, contre-productif.
- Enfin, il semble évident que les structures, toutes tailles confondues, sont dans des situations de précarité très forte. Nombre de personnel permanent, niveau des rémunérations, investissement artistique, entretien du lieu sont autant de rubriques sous-dotées au vu de l'activité.
- Il est important de noter des modes de comptabilisation différents de l'apport en industrie du coût du loyer ou de son équivalence. Seules deux structures comptabilisent celui-ci en produit et en charge (Mains d'Œuvres et Rakan). Nous avons choisi de retirer ces sommes des charges et des produits. Dans tous les cas où la puissance publique maîtrise le financier, c'est la ville qui en assure la charge. Nous pouvons donc dire que les communes sont les premiers financeurs si nous intégrons cet apport en industrie.

Les produits

Les deux partenaires financiers publics les plus importants sont les communes et l'État, qui financent en moyenne chacun un quart du budget.

La totalité de la part des collectivités Locales est de 39 %.

L'État répartit son soutien entre le ministère de la Culture (15 %), principal financeur étatique, le ministère de l'Emploi (7 %) et la politique de la ville (2 %).

Les ressources propres représentent environ 30 % de l'activité. Leur composition est très variée (prestations de services, ventes de spectacles, recettes de billetterie).

Celles-ci sont singularisées en fonction de l'activité de la structure (on va d'une compagnie qui vend pour 4 millions de francs de spectacles par an à un lieu de diffusion musicale qui a près de 2 millions de francs de recettes de buvette).

Ces grands ratios n'explicitent pas la nature économique des projets, pour lesquels une aide "subalterne" sera parfois plus importante dans le déclenchement ou l'équilibre d'une action que les financements structurants. Il importe cependant de noter que les financeurs traditionnels de l'action culturelle sont présents dans les montages économiques de ces projets, même s'ils ont été conquis au fil d'une longue lutte. L'analyse spécifique des structures récentes (moins de deux ans) nous amènerait sans doute à relativiser ces apports institués.

La tendance que l'on pourrait remarquer quant à l'évolution 2000 / 2001 est la demande d'obtention de financements structurants plus importants.

Les charges

La question du coût du lieu est une question à approfondir car il serait intéressant de trouver les bases d'un calcul du prix au mètre carré d'utilisation pour ce type d'espace (loyer ou amortissement de l'achat, amortissement des travaux, fluides, assurances, entretien, réparations...). Les coûts actuels ne sont en aucun cas des coûts de référence, au vu de la précarité des conditions d'utilisation (sécurité, chauffage, nettoyage...).

Les charges de personnel représentent 47 % des charges de ces initiatives. Cette donnée semble être stable dès que le projet est structuré (40 à 50 %). Une approche analytique de leur affectation pourrait certainement être mise en place, au moins dans la distinction entre les personnels artistiques et les personnels administratifs et techniques.

Les charges artistiques doivent également pouvoir être approchées, pour peu que les fondements de celles-ci soient partagés par tous. L'approche que nous avons est que, pour les budgets affichés, l'activité constatée dans chaque lieu est très dense. Cependant, nous ne pouvons apprécier le type de rémunération que ces projets génèrent.

Les résultats consolidés peuvent être à la fois bénéficiaires et déficitaires, car ils sont les sommes des résultats et déficits des structures de chaque site. Il n'y a pas de système de compensation par site.

L'investissement

Statut du foncier : Les lieux qui ont été investis par ces expériences culturelles sont très divers et leur situation entraîne des variations importantes quant au prix d'achat. Les projets sont très différents et la taille des sites implique des stratégies différentes. Certains lieux ont été achetés pour résoudre des problèmes urbains, avant même toute préoccupation culturelle ; d'autres ont été achetés sur le marché pour répondre à une demande culturelle d'implantation artistique. L'achat peut dans la plupart des cas être considéré comme une réserve foncière, et c'est souvent pour cela que les collectivités locales acquièrent des sites importants. Une autre stratégie a pu être développée par certains opérateurs qui ont choisi d'acquérir le foncier.

Les aménagements : L'instabilité foncière des espaces a souvent empêché la préparation de plans d'aménagement globaux. Il arrive parfois que des aménagements soient réalisés dans une optique qui, lorsqu'elle est portée par une maîtrise d'ouvrage publique soit en contradiction avec la nature des espaces et la nature des utilisations souhaitées. On arrive, dans ces cas, à des rénovations ayant un prix semblable à tout autre réaménagement de lieux culturels. L'intérêt est l'approche faite par certains d'une véritable expérimentation architecturale qui a pour objectif des coûts moins importants. Il ne s'agit pas de faire "bon marché", mais de tenter de trouver de nouvelles solutions et de sortir des ratios habituels de la construction.

L'équipement : Il ne faut pas négliger dans notre approche le potentiel que représentent des stratégies d'équipement appropriées à ces espaces et à ces projets. En effet, la réflexion menée dans certains espaces pourrait être soutenue en matière d'innovations techniques, notamment en mobilisant les techniques foraines et festivières. Cela assurerait une plus grande mobilité et une plus grande réversibilité, sans tomber dans la polyvalence.

Budgets consolidés - Charges 2000

	A. Malraux	Antre peaux	Base 11/19	Caserne d'Angely	Friche La Belle de Mai	La Laiterie	La Papeterie	Le Rakan	Mains d'oeuvres	TNT	Uzezte musical	TOTAL	Répartition des charges
Achats	340 769	541 080	4 557 992	61 231	3 527 572	5 002 329	3 833 383	82 517	279 988	537 888	737 837	19 502 585	18%
Variation de stocks	25 000	0	0	1 764	-13 329	27 498	0	1 980	0	0	0	0	
Achats de spectacle	0	0	3 956 000	0	1 818 988	3 940 160	0	7 400	0	317 526	155 000	0	
Achats de matériel, équip. et trav. spécifiques	20 000	0	56 890	10 653	37 314	27 095	0	0	75 000	0	5 787	0	
Fournitures, eau, énergies, chauffage	0	0	181 000	10 393	773 624	71 284	0	23 904	108 604	92 359	0	0	
Fournitures d'entretien et de petit équipement	12 451	0	101 881	1 500	466 197	84 474	0	13 667	32 454	44 538	122 000	0	
Fournitures administratives	13 264	0	113 193	1 794	209 866	110 419	0	12 905	20 000	23 990	0	0	
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	270 054	0	149 028	0	138 031	220 451	0	709	20 000	24 620	0	0	
Achats de marchandises	0	0	0	35 127	96 880	520 948	0	21 952	6 014	34 854	455 050	0	
Services extérieurs	326 228	355 480	711 742	32 367	2 283 389	1 920 585	915 016	43 653	1 151 327	443 865	951 500	9 135 153	9%
Sous traitance générale	217 195	0	127 000	0	838 403	633 020	250 686	25 336	964 276	15 202	271 500	0	
Locations immobilières	0	0	90 000	0	128 270	27 688	300	0	108 500	258 362	100 000	0	
Locations mobilières	69 713	0	278 583	2 882	721 231	979 499	490 554	1 595	32 412	78 014	525 000	0	
Charges locatives et de copropriété	0	0	5 000	0	45 226	0	32 099	10 837	0	37 756	0	0	
Entretien et réparations	24 320	0	85 756	25 562	274 444	151 574	65 174	545	2 036	11 170	0	0	
Primes d'assurance	15 000	0	107 763	3 830	213 172	104 301	69 735	4 315	40 454	30 723	55 000	0	
Etudes et recherche	0	0	0	0	1 850	46	0	0	0	0	0	0	
Documentation	0	0	17 640	113	60 792	24 457	6 468	1 025	3 650	12 638	0	0	
Autres services extérieurs	230 200	1 384 868	2 312 501	21 527	6 689 822	3 432 761	918 414	32 552	1 444 785	308 297	1 769 273	18 545 001	18%
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	89 000	0	178 595	0	924 640	515 112	88 027	528	290 180	33 473	86 000	0	
Publicités, publications, relations publiques	45 000	0	932 724	8 064	1 462 493	1 310 725	76 041	0	320 800	61 265	249 000	0	
Déplacements, missions, réceptions	64 900	0	794 398	2 002	2 460 506	703 424	559 328	12 934	583 882	127 267	909 000	0	
Frais spéciaux et de télécommunication	20 000	0	280 240	8 893	1 487 176	449 494	83 865	19 090	201 920	75 001	492 273	0	
Services bancaires et assimilés	10 000	0	24 240	2 568	38 026	8 848	14 133	0	24 404	7 532	33 000	0	
Concours divers (cotisations)	1 300	0	23 304	0	14 781	16 158	97 020	0	3 600	3 760	0	0	
Frais de gardiennage et sécurité	0	0	79 000	0	302 200	429 000	0	0	20 000	0	0	0	
Impôts, taxes et versements assimilés	6 598	4 225	252 462	0	25 031	412 436	75 286	0	21 008	11 022	53 387	861 454	1%
Charges de personnel	1 304 871	1 903 164	9 225 241	56 275	15 669 471	8 014 977	4 384 012	390 054	3 663 900	1 504 736	2 866 005	48 982 705	46%
Charges de coproduction	15 000	800	454 781	0	652 950	0	135 000	0	100 000	0	0	1 358 531	1%
Autres charges de gestion courante	1 836	77 936	477 394	2 000	59 707	463 352	192 630	8 012	228 467	69 112	269 264	1 849 710	2%
Charges financières	7 800	51	52 443	0	123 260	28 202	14 134	0	6 705	19 902	77 744	350 241	0%
Charges exceptionnelles	25 440	1 826	23 000	0	297 109	50 600	46 288	14 744	40 000	0	28 238	527 245	1%
Dot. aux amort. et aux provisions	20 000	20 064	440 557	0	1 433 720	590 396	187 397	9 534	181 231	161 908	170 779	3 215 586	3%
Résultat (bénéfice)	1 800	68 428	0	272	532 903	3 351	170 034	27 425	0	250 355	77 538	1 132 106	1%
TOTAL	2 280 542	4 357 922	18 508 113	173 672	31 294 933	19 918 989	10 871 594	608 491	7 117 411	3 307 086	7 001 565	105 440 318	100%

Budgets consolidés - Produits 2000

	A. Mairiaux	Autre peaux	Base 11/19	Caserne d'Angely	Friche La Belle de Mai	La Laiterie	La Papeterie	Le Rakan	Mains d'ouvriers	TNT	Uzeste musical	TOTAL	Répartition des modes de financements	Principaux modes de financement
Total Etat	2 201 503	3 712 323	12 893 752	54 272	24 550 786	12 168 883	4 619 807	448 086	4 951 496	2 289 947	2 860 294	70 751 148		
Ministère de la Culture	894 500	2 795 323	4 182 280	54 272	10 385 216	2 653 327	913 272	353 086	1 525 000	1 047 000	770 000	25 573 276	15%	
Ministère de l'Éducation nationale	690 000	885 000	2 748 280	0	6 310 969	1 669 000	530 000	0	830 000	1 047 000	670 000	15 380 249	0%	2.4%
Ministère de la Jeunesse et des Sports	0	0	15 000	0	0	21 000	0	0	0	0	80 000	116 000	0%	
Ministère de la Ville dont DSU	200 000	359 000	488 000	0	780 000	210 000	0	0	350 000	0	20 000	2 387 000	2%	
Aides à l'emploi	4 500	1 456 323	931 000	54 272	3 294 247	753 327	383 272	353 086	345 000	0	0	7 575 027	7%	
Total Région	250 000	366 000	3 100 000	0	2 720 131	260 480	88 000	10 000	10 000	440 000	370 000	7 604 611	6%	
Culture	0	306 000	3 100 000	0	2 190 000	260 480	88 000	10 000	10 000	440 000	370 000	6 764 480	1%	
Autres	250 000	60 000	0	0	530 131	0	0	0	0	0	0	840 131	7%	
Total Département	0	55 000	2 582 339	0	2 754 112	200 000	120 000	60 000	300 000	345 000	1 390 000	7 806 451	0%	
Culture	0	55 000	2 582 339	0	2 450 000	200 000	50 000	60 000	300 000	345 000	1 390 000	7 432 339	0%	3.9%
Autres	0	0	0	0	304 112	0	70 000	0	0	0	0	374 112	23%	
Total Commune	932 000	486 000	2 932 539	0	8 475 207	8 875 571	3 441 663	25 000	0	480 000	0	25 647 980	1%	
Culture	632 000	349 000	2 932 539	0	8 089 020	8 875 571	3 181 000	25 000	0	480 000	0	24 564 130	5%	
Autres	300 000	137 000	0	0	386 187	0	260 663	0	0	0	0	1 083 850	-1%	
Autres subventions & Partenariats	243 820	10 000	495 600	0	945 630	179 505	56 872	0	3 241 212	25 500	422 180	5 620 319		
TVA sur subventions	-118 817	0	-399 006	0	-729 511	0	0	0	-114 716	-47 553	-91 886	-1 501 489		
Ventes	56 999	578 136	5 171 425	100 400	4 807 341	7 400 543	5 720 856	155 078	1 263 991	787 554	3 689 700	29 732 024		
Prestations de services	0	352 344	137 826	27 400	2 204 361	473 979	1 306 928	800	250 000	0	427 640	5 181 278	5%	
Recettes de spectacle	56 999	84 272	4 503 599	0	787 414	0	4 372 291	16 940	287 797	483 480	1 720 000	12 312 792	12%	
Recettes de billetterie	0	77 555	530 000	4 000	485 183	4 782 625	1 422	548 479	548 479	194 942	701 000	7 325 206	7%	
Location de salles et prestations annexes	0	63 965	0	6 000	1 193 393	336 000	0	93 382	127 000	0	151 000	1 970 740	2%	
Recettes de restauration et hébergement	0	0	0	60 000	30 198	0	3 265	0	50 715	49 272	0	193 450	0%	
Ventes de marchandises	0	0	0	3 000	106 793	1 807 939	36 950	43 956	0	59 860	600 060	2 748 558	3%	
Production immobilisée	0	20 075	0	0	20 691	0	9 000	0	0	0	0	49 766	0%	
Autres produits de gestion courante	600	19 270	6 786	19 000	351 024	208 982	423 393	5 040	78 880	7 515	0	1 120 490	1%	
Produits financiers	0	229	11 477	0	15 578	12 728	5 972	162	5 360	0	0	51 506	0%	
Produits exceptionnels	21 440	8 092	2 061	0	348 257	0	92 566	125	114 207	8 762	375 703	971 214	1%	
Repr. sur amort. et provisions	0	19 797	369 000	0	909 956	44 000	0	0	0	213 308	75 868	1 631 929	2%	
Transfert de charges	0	0	0	0	122 137	83 853	0	0	478 701	0	0	684 691	1%	
Résultat (perte)	0	0	53 612	0	169 161	0	0	0	224 776	0	0	447 549	0%	
TOTAL	2 280 542	4 357 922	18 508 113	173 672	31 294 933	19 918 989	10 871 594	608 491	7 117 411	3 307 086	7 001 565	105 440 318	100%	

Budgets consolidés - Charges 2001

	A. Malraux	Antre peaux	Base 11/19	Caserne d'Angely	Friche La Belle de Mai	La Laiterie	La Papeterie	Le Rakan	Mains d'oeuvres	TNT	Uzeste musical	TOTAL	Répartition des charges
Achats	896 710	629 392	4 399 230	230 000	4 012 182	5 206 300	4 626 500	197 932	1 215 574	1 022 895	737 837	23 174 551	19%
Variation de stocks	25 000	20 000	0	35 000	22 000	0	0	0	0	0	0	0	
Achats de spectacle	10 210	54 500	3 908 137	0	2 251 232	4 067 000	0	0	6 500 000	725 000	155 000	0	
Achats de matériel, équip. et trav. spécifiques	50 000	180 350	9 000	112 500	153 030	33 000	0	154 400	55 000	0	5 787	0	
Fournitures, eau, énergies, chauffage	0	69 642	162 000	17 000	797 000	71 000	0	0	406 604	115 000	0	0	
Fournitures d'entretien et de petit équipement	25 000	41 500	76 000	4 500	271 321	139 000	0	9 432	32 454	47 895	122 000	0	
Fournitures administratives	25 000	42 400	103 000	3 500	290 495	122 500	0	34 100	71 515	22 000	0	0	
Fournitures spécifiques liées aux spectacles	754 000	132 000	91 093	7 500	127 621	268 000	0	0	0	36 000	0	0	
Achats de marchandises	7 500	89 000	50 000	30 000	99 483	505 800	0	0	0	77 000	455 050	0	
Services extérieurs	783 000	516 698	502 100	223 300	1 903 613	2 112 700	506 500	71 100	1 202 927	521 940	951 500	9 295 378	8%
Sous-traitance générale	600 000	194 048	36 000	60 000	804 263	842 000	50 000	39 000	1 004 276	48 840	271 500	0	
Locations immobilières	0	93 500	91 000	0	199 422	0	0	3 000	50 900	300 000	100 000	0	
Locations mobilières	118 000	91 000	118 000	0	355 083	1 070 700	300 000	6 000	6 412	120 000	525 000	0	
Charges locatives et de copropriété	0	65 500	5 400	0	36 846	0	30 000	0	0	0	0	0	
Entretien et réparations	30 000	27 750	121 200	135 000	167 939	54 000	50 000	6 000	72 036	5 000	0	0	
Primes d'assurance	25 000	32 900	110 500	7 000	240 000	119 000	70 000	7 600	40 254	39 000	55 000	0	
Etudes et recherche	0	4 500	0	17 300	0	0	0	0	0	0	0	0	
Documentation	10 000	7 500	20 000	4 000	100 060	27 000	6 500	9 500	29 050	9 100	0	0	
Autres services extérieurs	811 827	1 746 495	1 436 591	143 000	7 068 460	3 456 500	825 000	129 000	1 008 943	424 183	1 769 273	18 819 273	16%
Rémunération d'intermédiaires et honoraires	319 000	672 400	108 000	60 000	1 272 792	637 000	90 000	0	203 180	30 000	86 000	0	
Publicité, publications, relations publiques	247 727	299 400	564 000	33 000	1 954 391	1 419 000	100 000	73 000	195 800	138 000	249 000	0	
Déplacements, missions, réceptions	198 800	484 595	526 839	22 000	2 240 096	521 000	400 000	20 500	284 882	104 183	909 000	0	
Frais spéciaux et de télécommunication	30 000	277 500	202 000	28 000	914 181	415 000	120 000	35 500	214 578	82 000	492 273	0	
Services bancaires et assimilés	15 000	1 500	23 252	0	39 500	22 500	20 000	0	66 904	0	33 000	0	
Concours divers (cotisations)	1 300	11 100	4 500	0	20 000	20 000	95 000	0	3 600	0	0	0	
Frais de gardiennage et sécurité	0	0	8 000	0	627 500	422 000	0	0	40 000	70 000	0	0	
Impôts, taxes et versements assimilés	10 000	0	141 500	0	73 870	22 000	100 000	0	4 927	27 300	53 387	432 984	0%
Charges de personnel	2 350 295	2 804 813	10 051 171	204 310	18 875 518	7 090 000	4 350 000	629 809	6 262 109	2 086 543	2 866 005	57 570 572	48%
Charges de coproduction	10 000	1 000	3 732 087	0	930 000	250 000	150 000	0	650 000	0	0	5 723 087	5%
Autres charges de gestion courante	15 000	66 500	0	12 500	141 354	452 000	160 000	5 600	190 800	153 064	269 264	1 466 082	1%
Charges financières	5 000	50	74 000	0	126 596	11 000	19 000	0	60 000	24 695	77 744	398 085	0%
Charges exceptionnelles	0	2 700	0	0	32 933	190 000	15 000	0	40 000	0	28 238	308 871	0%
Dot. aux am. et aux provisions	50 000	0	650 001	0	1 108 982	50 000	200 000	0	342 981	176 500	170 779	2 749 243	2%
Résultat (bénéfice)	0	0	0	0	39 567	0	0	0	0	0	77 538	117 105	0%
TOTAL	4 931 832	5 767 648	20 986 680	813 110	34 313 074	18 840 500	10 952 000	1 033 441	10 978 261	4 437 120	7 001 565	120 055 231	100%

Budgets consolidés - Produits 2001

	A. Malfaix	Autre peaux	Base 11/19	Caserne d'Angely	Friche La Belle de Mai	La Laiterie	La Papeterie	Le Raikan	Mains d'ouvres	TNT	Uzeste musical	TOTAL	Répartition des modes de financements	Principaux modes de financements
Subventions	4 560 711	5 037 598	15 374 190	484 383	30 238 837	11 107 300	5 660 000	854 441	6 975 965	3 388 203	2 860 294	86 541 922		
Total Etat	1 634 629	2 974 596	4 689 536	289 083	12 675 521	2 700 000	1 130 000	549 441	3 134 400	1 496 000	770 000	32 043 206	16%	2,7%
Ministère de la Culture	960 800	1 144 566	3 458 400	150 000	7 180 000	1 700 000	720 000	70 000	1 650 000	1 216 000	670 000	18 919 766	0%	
Ministère de l'Éducation nationale	50 000	0	25 000	0	50 000	0	0	0	70 000	0	80 000	275 000	0%	
Ministère de la Jeunesse et des Sports	55 000	120 000	0	0	0	0	10 000	0	70 000	0	20 000	275 000	0%	
Aides à l'emploi	370 560	255 000	235 000	139 083	4 925 521	250 000	400 000	461 441	550 000	280 000	0	10 374 880	2%	
Ministère de la Ville dont DSU	188 269	1 455 030	971 136	169 300	3 839 501	750 000	90 000	85 000	794 400	500 000	370 000	10 310 818	9%	
Total Région	415 000	672 017	3 800 000	140 000	3 034 000	300 000	90 000	85 000	70 000	500 000	370 000	9 116 017	8%	
Culture	145 000	652 017	3 800 000	29 300	805 501	300 000	200 000	70 000	600 000	460 000	1 390 000	9 320 885	1%	
Autres	270 000	70 000	2 994 785	26 000	3 210 100	300 000	200 000	70 000	600 000	460 000	1 390 000	8 382 000	7%	
Total Département	0	70 000	2 942 785	26 000	2 700 000	300 000	50 000	70 000	400 000	460 000	1 390 000	938 885	1%	
Culture	0	0	52 785	26 000	510 100	150 000	0	0	200 000	0	0	27 916 703	22%	
Autres	505 000	700 000	4 108 706	0	10 047 997	7 600 000	4 130 000	95 000	0	730 000	0	26 477 231	1%	
Total Commune	205 000	500 000	4 108 706	0	9 438 525	7 600 000	3 800 000	95 000	0	730 000	0	1 439 472	1%	
Culture	300 000	200 000	0	0	609 472	0	330 000	0	0	0	0	8 632 959	7%	
Autres	2 146 586	620 985	240 317	0	1 225 591	207 300	110 000	55 000	3 342 000	263 000	422 180	-1 682 649	-1%	
Autres subventions & Partenariats	-140 504	0	-459 154	0	-759 873	0	0	0	-170 435	-60 797	-91 886	29 522 025		
TVA sur subventions	229 189	710 800	5 019 446	306 227	2 940 827	7 482 200	4 532 000	176 000	3 496 914	938 722	3 688 700	4 556 894	4%	
Ventes	0	356 600	189 560	134 227	1 015 167	485 200	1 400 000	0	519 000	29 500	427 640	9 743 405	8%	
Prestations de services	200 000	191 700	3 274 214	47 000	575 769	0	3 100 000	72 000	124 000	439 222	1 720 000	9 024 989	8%	
Recettes de spectacle	14 189	160 000	1 430 757	5 000	546 564	4 882 000	2 000	96 000	883 479	400 000	701 000	2 201 000	2%	
Recettes de billetterie	0	0	0	20 000	650 000	284 000	0	0	1 000 000	0	151 000	1 225 435	1%	
Location de salles et prestations annexes	0	0	50 000	100 000	0	30 000	5 000	0	970 435	70 000	690 060	2 770 302	2%	
Recettes de restauration et hébergement	15 000	2 500	74 915	0	153 827	1 801 000	25 000	8 000	0	0	0	413 000	0%	
Ventes de marchandises	0	13 000	0	0	0	0	400 000	0	0	0	0	960 914	1%	
Production immobilisée	600	2 000	94 500	22 500	178 600	207 000	310 000	3 000	120 519	22 195	0	28 629	0%	
Autres produits de gestion courante	0	230	0	0	23 039	0	0	0	5 360	0	0	582 623	0%	
Produits financiers	141 332	4 020	0	0	0	0	0	0	61 568	0	375 703	1 688 183	1%	
Produits exceptionnels	0	0	498 544	0	931 771	44 000	50 000	0	294 402	88 000	75 868	294 402	0%	
Repr. sur amort.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	23 533	0%	
Transfert de charges	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	120 055 231	100%	
Résultat (perte)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	120 055 231	100%	
TOTAL	4 931 832	5 767 648	20 986 680	813 110	34 313 074	18 840 500	10 952 000	1 033 441	10 978 261	4 437 120	7 001 565	120 055 231	100%	

■ QUELLE POLITIQUE DE MANAGEMENT ?

L'emploi du terme de management peut soit prêter à sourire dans des organisations dont la précarité n'est pas à rappeler, soit être interprété comme une provocation idéologique dans un univers où les logiques libérales et le vocabulaire qui les accompagne sont violemment critiqués. Si nous avons voulu employer ce terme, c'est justement pour situer dans le débat global et actuel sur l'entreprise la nature des enjeux entrepreneuriaux des organisations qui mettent en œuvre ces nouveaux projets de développement culturel. Lors d'une des rencontres que nous avons organisées, un opérateur avait rappelé les circulations générationnelles entre des actions menées dans les années 70 et ces "nouveaux" projets. Il avait été noté que "parmi les caractéristiques à retenir il y avait dans les équipes des espaces intermédiaires un investissement et un courage personnel qui n'étaient pas du tout du même ordre que ceux constatés trente ans auparavant". En relation directe avec les caractéristiques de la direction que nous avons essayé de qualifier, nous avons pu constater l'investissement humain concentré dans ces projets par "des équipes qui échappent au monde de la culture tel qu'il a été défini au cours des vingt dernières années, car elles s'inscrivent dans la transversalité".

Ce sont des structures organiques qui rassemblent dans un même fonctionnement les principes d'implication, de décentralisation, d'adhésion au projet global et une faible formalisation des tâches, une redéfinition perpétuelle du travail par ajustement mutuel.

Généralement nous sommes, au travers de l'échantillon observé, dans des structures relativement démocratiques où l'ensemble du (des) personnel(s) est profondément concerné par le projet artistique et adhère aux ambitions culturelles de(s) l'entreprise(s). Pour Ève Chiapello⁵⁸, c'est ce que l'on appelle des structures organiques. Contrairement aux structures mécanistes où il existe une différenciation fonctionnelle des tâches, les structures organiques rassemblent dans un même fonctionnement les principes d'implication, de décentralisation, d'adhésion au projet global et une faible formalisation des tâches, une redéfinition perpétuelle du travail par ajustement mutuel. Ce principe de coordination par ajustement mutuel est le trait dominant de l'organisation innovatrice ou "adhocratie"⁵⁹. Cette coordination signifie que les personnes vont passer beaucoup de temps dans les interactions, les discussions, les relations interpersonnelles. La structuration sera réduite au minimum. L'adhocratie est, selon H. Mintzberg⁶⁰, la seule forme d'organisation capable de concevoir des innovations sophistiquées. Elle travaille avant tout par projet. L'autre forme de structure organique est la toute petite organisation, autrement appelée structure simple, qui peut elle aussi être considérée suivant les configurations comme une entreprise innovante. Les organisations qui développent les espaces intermédiaires peuvent être appréhendées comme des structures à caractère organique ou adhocratique, car elles ont réussi l'implication de tous dans le projet en empruntant (inconsciemment) aux techniques de management contemporain la célébration du flou organisationnel, par exemple.

L'implication des acteurs permet de mettre en œuvre une polyvalence qui mobilise largement le personnel.

Dans les équipes où prime la confiance, l'implication des acteurs permet de mettre en œuvre une "polyveillance"⁶¹ qui prend des formes différentes dans chaque organisation, mais qui s'articule autour des projets sur lesquels on tente en permanence de mobiliser des responsables, des référents, en parallèle de leur fonction. Ainsi, la standardiste comme le directeur technique ou le chargé de communication pourront avoir la responsabilité de la mise en œuvre d'une initiative artistique et pourront même, dans certains cas, participer aux choix de programmation. Ce processus permet de cultiver une réelle proximité aux projets et donc au sens du projet global.

La diversité des contextes d'émergence et de développement de ces expériences a suscité la mise en place d'équipes qui sont très hétérogènes. Hors le point commun évoqué ci-dessus de l'implication des intervenants au projet -quels que

58/59/60- Ève Chiapello - Artistes versus manager - Métailié - 1998

61 - Bernard Lubat - Musicien - Uzeste musical - Entretien novembre 2000

soient leur statut, salarié, bénévole, cadres, employé et leur fonction, artistique, économique, administrative, technique...), les caractéristiques des équipes sont très diverses.

En termes de moyenne d'âge, il est intéressant de noter que nous sommes confrontés à des équipes d'organisation et de production qui, même si elles sont relativement jeunes, sont souvent dirigées par des personnalités qui ont déjà une certaine expérience. Nous avons en fait une structure de la pyramide des âges qui facilite les transferts et les échanges intergénérationnels.

L'analyse des compétences est également riche d'enseignement car, la composition des équipes réunie des personnalités dont les parcours sont très divers. Si les fonctions d'administration et de communication sont majoritairement investies par des personnes ayant une expérience dans le secteur ou par des jeunes diplômés des multiples formations culturelles, une part importante des recrutements s'effectue pour des tâches d'accueil, de techniques auprès de publics en difficulté. Ce brassage social est essentiel à l'ancrage territorial des projets, mais il est également essentiel en termes d'innovation organisationnelle car il casse les schémas traditionnels et encourage le maintien de structure organique. Dans tous les cas, les responsables qui ont structuré ces équipes s'inquiètent, malgré tout, des possibilités de formation et de professionnalisation des acteurs des projets. Il s'agit en effet de pouvoir garantir les possibilités de transfert de compétences d'une entreprise à l'autre en cas de départ, ou d'offrir à l'intérieur de l'entreprise un parcours professionnel.

Un autre élément important du management de ces organisations est *"la présence d'attitudes et d'aptitudes hétérogènes, voir conflictuelles qui ne favorisent pas dans des situations conventionnelles la performance. Par contre dans ces situations expérimentales où les membres des équipes sont, en confiance, dans une confrontation et dans une communication permanente, les équipes les plus hétérogènes peuvent être les plus innovatrices, sous réserve d'une bonne information mutuelle"*⁶². La possibilité de ce débat permanent est une des richesses organisationnelles de ces structures, en interne de chaque entité et entre chaque entité impliquée dans le projet global.

L'enjeu de nombre de ces expériences est de pouvoir sortir de la précarité et de conserver dans des organisations de taille plus importante, les conditions de la créativité. Les ressorts politiques et artistiques doivent être, dans cet objectif, renforcés et l'implication des équipes recherchée dans des conditions plus stables d'expérimentation.

"Nous devons être capable d'accompagner des projets qui peuvent être très différents à chaque fois. Cela crée une polyvalence incroyable. L'équipe est donc dans une instabilité perpétuelle et c'est cela qui fait que l'on est toujours capable d'accompagner des artistes différents. Au début on m'a souvent dit que j'étais instable mais cette instabilité c'est notre capacité à nous adapter."

Fazette Bordage⁶³

Le bénévolat

Certaines des expériences que nous avons pu observées ont, au-delà de l'engagement des personnels salariés dont une partie du temps peut être considéré comme du temps associatif, mobilisé des énergies bénévoles tant au niveau d'actions artistiques que de la gestion du lieu. Le croisement de bénévoles et de salariés est une des spécificités de ces espaces qui tentent, malgré des difficultés réglementaires souvent lourdes, d'inscrire leur action dans la vaste problématique de la notion d'activité. Cette question du bénévolat peut être en effet traitée indifféremment dans l'approche des équipes, c'est-à-dire des capacités humaines que le lieu développe, ou dans l'approche du rapport aux populations et aux publics. Cette question du bénévolat est au croisement des interrogations de notre société, sur les

L'enjeu de nombre de ces expériences est de pouvoir sortir de la précarité et de conserver dans des organisations de taille plus importante, les conditions de la créativité.

Le bénévolat mobilise des énergies tant au niveau d'actions artistiques que de la gestion du lieu.

62- Eve Chiapello - Artistes Versus Manager - Métallier - 1998

63- Fazette Bordage - Présidente de Mains d'Œuvres - Groupe d'Appui

frontières entre professionnels et amateurs, temps de travail et temps libre, activité et loisir...

■ ÉVALUATION

La question de l'évaluation est une question lancinante qui est aujourd'hui au cœur des problématiques de politique publique. Ce qui est en cause avec ce débat est simultanément une question d'objectifs et de méthodes. L'évaluation n'est pas un concept absolu, et pour porter un jugement sur la valeur d'une personne, d'un projet, d'une action, d'un processus, d'une œuvre, nous savons que nous pouvons être, suivant l'objectif poursuivi, suivant la méthode, suivant le commanditaire et l'évaluateur, dans de l'expertise ou de l'estimation, en se fondant sur des "critères" subjectifs et/ou objectifs. Plusieurs évaluations sont en cause lorsque l'on aborde cette question des espaces intermédiaires. Nous ne tenterons pas de proposer des méthodes pour les réaliser, mais plutôt de poser le cadre dans lequel celles-ci pourraient être pensées.

L'évaluation artistique est profondément critiquée sur plusieurs registres, pour son incapacité à traiter de l'interdisciplinaire, pour son incapacité à avoir une approche transversale, pour son incapacité à prendre en compte le processus.

La première forme d'évaluation qui peut nous importer est la forme qui est appelée au sein du Ministère l'"inspection" ou l'"expertise" ; elle correspond en fait à l'évaluation artistique. Des conseillers, des inspecteurs, des comités d'experts ont une capacité reconnue pour porter un jugement qui s'appuie sur des critères objectifs et subjectifs. Ce dispositif -qui ne concerne pas que l'État, car il a été souvent adapté par les collectivités locales- peut "formuler des évaluations quant à la qualité du travail d'un créateur". Aujourd'hui, ce dispositif est profondément critiqué sur plusieurs registres, pour son incapacité à traiter de l'interdisciplinaire, pour son incapacité à avoir une approche transversale, pour son incapacité à prendre en compte le processus. Dans les rencontres que nous avons pu avoir c'est souvent cette focalisation sur le résultat et le produit qui est critiquée, d'autant que s'il y a surabondance c'est, au sens de ces acteurs, surabondance de produits et non surabondance d'art et d'artistes. Cette critique n'est pas une fin de non-recevoir de l'évaluation ; au contraire, c'est une revendication d'une autre approche qui demande à chacun, "aux inspecteurs, aux évaluateurs, de faire un travail sur leur propre regard et leur propre implicite". Cette nouvelle approche impose "une déconstruction des énoncés et des discours légitimes" qui continuent de produire des modèles de représentation basés essentiellement sur "une conception métaphysique de l'art". Nous avons pu constater, par notre approche de certaines personnes chargées de ces missions d'évaluation, que le même constat, d'inadéquation des outils est fait en interne, mais que jusqu'à ce jour aucune issue n'a été trouvée pour créer le mouvement indispensable à une remise en cause du système.

La deuxième forme d'évaluation concerne la pertinence politique d'un projet dans ses divers aspects. Pour cela, seuls les critères quantitatifs sont mobilisés, et dans des conditions troubles puisque la plupart des projets que nous avons observés n'ont pas de véritables conventions avec les financeurs. La transversalité des actions menées dans ces espaces, l'interaction des acteurs, la complexité organisationnelle n'ayant pas de correspondance dans les représentations administratives, l'évaluation est rendue très difficile, à moins de décider de changer fondamentalement d'approche, comme l'ont déjà montré quelques commandes institutionnelles⁶⁴. Ces modes d'évaluation sont en fait "des recherches en situation qui tendent à appréhender les processus de l'intérieur, à éviter de les figer en les enfermant dans des modèles de compréhension et d'analyse. Ces méthodes visent à réattribuer aux gens la possibilité de nommer ce qu'ils vivent sans être définis de l'extérieur. L'évaluateur n'est pas un expert, mais un acteur qui permet d'aller vers une connaissance partagée, par une inscription de la recherche dans le temps".

64- Hugues Bazin - Au fil de l'eau - Rapport sur Musiques de Nuit - 2001

La troisième question concernant l'évaluation est celle de l'évaluation des politiques publiques en tant que telle. Cette évaluation qui doit s'interroger sur les modes de sélection de certains projets plutôt que d'autres, sur l'accompagnement de certaines structures, sur l'élection d'un territoire ou d'un public à des mesures, est actuellement au cœur de la réflexion sur la réforme de l'État. La mise en œuvre d'une politique publique cohérente sur ce thème ne pourrait ignorer cette problématique.

“Nous ne sommes pas là pour construire un nouveau concept de lieu intermédiaire, mais pour essayer de se fabriquer une écoute administrative autour de ce que j'appellerais... l'allongement du temps de travail. C'est ce qui a été dit sur l'inachevé au début, ce que l'on vient de dire aussi sur les récits impossibles. Et là, on est sur une écoute administrative qui permet d'installer la culture dans un temps indéterminé, et non dans des lieux spécifiés.” Jean-Claude Pompougnac⁶⁵

Enfin, il ne faut pas confondre évaluation et contrôle. En effet, les structures avec lesquelles nous avons pu aborder cette question sont toutes soumises aux mêmes cadres administratifs, réglementaires et législatifs. Les comptabilités sont ainsi visées par un commissaire aux comptes passées un million de francs de subventions publiques perçues, et les commissions de sécurité municipales et départementales sont vigilantes aux classements des espaces pouvant accueillir du public. Les contrôles existent et l'écart à la règle peut être à tout moment sanctionné, même si la nature de ces expériences permet le plus souvent la mise en place d'un accompagnement vers la règle par un avertissement plutôt que l'application d'une sanction.

3 - APPROCHE DES FONCTIONS

L'objectif que nous poursuivons avec ce travail étant de trouver les nouvelles modalités d'une intervention publique en faveur de ces expériences, il nous a semblé important de réunir dans ces paragraphes une approche synthétique par fonction qui vise à identifier les productions intermédiaires et finales de ces structures. Ce qui est marquant dans l'analyse que nous avons pu avoir est de constater la multiplicité et la simultanéité des fonctions. La nature de celles-ci, la définition des actions liées à chacune se retrouvent en filigrane dans les monographies et permettent, par la description de l'activité, d'appréhender la taille des expériences qui nous amènera à proposer de rassembler en quatre démarches les projets que nous avons pu observer.

“Les rapports entre la création, la diffusion, la formation, la sensibilisation dans les lieux institutionnels sont si éloignés aujourd'hui que le travail de l'artiste consiste à réinvestir chacun de ces modes d'échanges et à en interroger, depuis son projet artistique, les liens qui circulent entre eux. Quand cela est travaillé, il est intéressant de voir comment cela déplace le lieu, la posture du public et les artistes. Il suffit de retravailler le lien qui circule de l'un à l'autre pour réinventer de nouveaux protocoles.” Loïc Touzé⁶⁶

Ce qui est marquant dans l'analyse que nous avons pu avoir est de constater la multiplicité et la simultanéité des fonctions.

65- Jean-Claude Pompougnac - Drac Centre - Groupe d'appui
66- Loïc Touzé - Chorégraphe - Groupe d'appui

■ NOUVELLE FONCTION

“Retravailler le lien” qui circule entre les différentes étapes du processus de production artistique, de l’écriture à la socialisation des propos.

Réunir les conditions d’une expérimentation dans l’action culturelle qui soit transversale aux fonctions de recherche, de fabrication / création, de diffusion, de formation, d’animation, mais qui soit également transversale aux fonctions économiques, urbaines, sociales, éducatives.

Au cœur de ces expériences, l'enjeu du décroisement a permis de “retravailler le lien” qui circule entre les différentes étapes du processus de production artistique, de l’écriture à la socialisation des propos. L’intervention simultanée sur l’espace, le temps, le rapport aux populations a réuni les conditions d’une expérimentation dans l’action culturelle qui soit transversale aux fonctions de recherche, de fabrication/création, de diffusion, de formation, d’animation, mais qui soit également transversale avec des fonctions qui ne sont pas intégrées à l’acte artistique. Ces espaces contribuent ainsi à des fonctions économiques, urbaines, sociales, éducatives, dans la mesure où ils ont choisi d’y participer, dans la mesure où ils se sont donné une responsabilité politique sur ces fonctions. Comme nous avons pu l’aborder dans notre premier chapitre, c’est un dépassement du principe de l’autonomie de l’art qui est en œuvre dans ces projets, car il ne s’agit en aucun cas d’instrumentaliser les fonctions artistiques, mais de leur donner un écho sociétal, en expérimentant, en renouvelant sans cesse les pratiques et les interventions que l’on a sur un territoire. En refusant la reproduction mécaniste d’actions, en sortant des grands circuits de distribution (public et privé), les acteurs de ces espaces ont choisi de tenter l’expérience, y compris, mais pas exclusivement, celle de la création artistique. Ce choix, cet engagement, cette détermination des acteurs eux-mêmes, est ce qui a permis de se garantir contre l’instrumentalisation, qui reste un risque permanent.

Par leur spécificité, tous les lieux n’ont pas le même rapport à chaque fonction, mais ils ont une éthique commune du rapport à la valeur des fonctions. C’est la nature et la qualité intrinsèque des projets qui conditionneront l’investissement dans un atelier, une résidence, ou la diffusion d’un spectacle, et non une hiérarchie technocratique. L’expérimentation peut ainsi être produite avec la même exigence autour de la question de la transmission au sein d’un atelier périscolaire réunissant dix jeunes adolescents, ou autour de la recherche scénographique au sein d’un workshop multimédia accueillant des comédiens africains, un musicien américain, un écrivain allemand, un ingénieur canadien et un metteur en scène français.

■ LES FONCTIONS DIRECTEMENT LIÉES À LA DÉMARCHE ARTISTIQUE

La plupart des fonctions sont présentes dans tous les lieux, au moins à l’état de projet.

La combinaison de plusieurs fonctions artistiques et de différentes disciplines est particulièrement riche dans et par ces espaces. La plupart des fonctions sont présentes dans tous les lieux, au moins à l’état de projet lorsque les conditions ne permettent pas encore de les développer (exemple de l’autorisation d’accueil du public pour la diffusion). Elles sont suivies le temps de chaque projet plus ou moins présentes, mais elles sont, presque tout le temps, simultanément travaillées dans l’espace du projet, du lieu, du territoire. Les fonctions que l’on peut identifier le plus fréquemment sont, à peu de changements près, les fonctions classiques répertoriées dans le secteur, mais elles sont en revanche appréhendées de façon très spécifiques, notamment dans leur combinaison et dans leur recoupement. En effet, c’est l’interaction entre ces différentes fonctions qui permet également la mise en évidence de la fonction d’expérimentation précédemment évoquée :

- La fonction de recherche : Possibilité de travail sur les écritures (atelier de travail, chambres, bourses), disponibilité d’outils techniques (scénographiques, informatiques, matériaux, personnels techniques à disposition), proximité d’autres artistes dans d’autres disciplines (pluri-et transdisciplinarité), ouverture locale et

internationale (échanges, réseau, immersion), appui logistique et administratif (veille sur les programmes, adéquation du projet et de niches de financement)...

- **La fonction de fabrication/création** : Disponibilité de moyens de production, dont des moyens financiers directs, des apports en industrie (espaces, moyens techniques, personnels, mise en marché), intégration d'autres fonctions à la fonction de fabrication/création, test des étapes de travail...

- **La fonction de diffusion** : Socialisation des artistes et des œuvres (réseaux de populations, réseau de public, édition, commerces culturels), dimension festive...

- **La fonction d'initiation, de pratiques et de formation** : Mise en place d'atelier de sensibilisation (tout public), ouverture à des pratiques artistiques de groupes amateurs, organisation de workshop, présence de formation professionnelle (de la remobilisation à la qualification)...

- **La fonction de mise en débat** : Lieu de convivialité et de rencontres, organisation de débats, colloques, présence de base médiatique (journaux, télévisions, radios, web editing), de centre ressources...

L'ensemble de ces fonctions trouvent avec ces espaces un sens nouveau, car elles sont fondées sur la permanence artistique (dont la durée varie de quelques jours à plusieurs années), c'est-à-dire une présence continue et engagée d'artistes qui sont toujours les principaux acteurs, quelle que soit leur position organisationnelle dans le projet. La permanence artistique n'est pas selon nous une fonction, elle est un principe fondateur des espaces intermédiaires qui implique un second principe, celui de l'accompagnement. L'accompagnement des "paroles d'artistes" issues de cette permanence est permis par la capacité de production réunie autour du projet (des espaces à la rémunération artistique), dans des conditions différentes et spécifiques en fonction du projet artistique singulier et du projet culturel global.

L'ensemble de ces fonctions trouvent avec ces espaces un sens nouveau car elles sont fondées sur la permanence artistique.

■ LES FONCTIONS ÉCONOMIQUES, SOCIALES, ÉDUCATIVES ET URBAINES

Les fondements politiques des projets (qu'ils portent un lieu ou qu'ils soient nomades) caractérisent une ouverture qui se manifeste à toutes les étapes des processus. L'intégration de la population à des créations, la présence de toutes formes d'ateliers et de rencontres, la capacité d'intervention sur l'ensemble du territoire sur des thématiques très différentes modifient le rapport entre les fonctions culturelles et d'autres fonctions politiques, qu'elles soient économiques, sociales, éducatives ou urbaines. La fonction d'expérimentation est opérante également dans ce rapport-là, par une légitimité retrouvée des artistes à intervenir dans le champ social. Cette légitimité est d'abord fondée, comme nous l'avons déjà signalé, par le désir; l'urgence que les artistes ressentent à se confronter à cette réalité. Cette ouverture est une dialectique permanente entre la préservation de l'espace de création et la confrontation aux terrains ainsi investis. Certains projets servent par exemple de base à des actions qui ne sont pas artistiques et revendiquent cette ouverture comme une composante de leur projet culturel, alors que d'autres conditionnent les implantations à la nature culturelle du propos.

Une légitimité retrouvée des artistes à intervenir dans le champ social. Une légitimité fondée par le désir, l'urgence que les artistes ressentent à se confronter à cette réalité.

Un autre élément est particulièrement important dans cette tension et il concerne le positionnement des projets qui viennent questionner ces grandes fonctions. La relation à l'urbain est ainsi abordée sous des formes singulières dans chaque contexte, mais l'on voit bien la nécessité de trouver avec les porteurs de ces fonctions, les aménageurs en l'occurrence, un terrain de dialogue commun sous peine d'une incommunicabilité. Les projets culturels, tout intermédiaires qu'ils soient, et quel que soit l'intérêt de leurs plasticiens, architectes, scénographes..., ne sont pas là pour se substituer aux aménageurs, mais pour participer à la définition politique d'un projet sur un territoire.

Les projets culturels ne sont pas là pour se substituer aux aménageurs, mais pour participer à la définition politique d'un projet sur un territoire.

Aujourd'hui, l'intégration des fonctions entre elles, dans cette logique d'expérimentation, ne dépend que de la capacité des acteurs à se mobiliser autour d'une démarche innovante.

Avec ces expériences, nous avons déjà une expérimentation en cours, qui interroge non seulement les fonctions internes du secteur culturel, mais aussi les autres fonctions politiques de notre société. C'est un potentiel exceptionnel qu'il faut pouvoir travailler.

Les configurations possibles de ces espaces de rencontres, de travail, et les modalités décisionnelles qui doivent être associées, notamment dans le rapport aux élus, sont encore en friche parce que la portée politique de ces rencontres n'est pas appréhendée à sa juste importance et que les cadres technocratiques ne savent pas gérer cette complexité-là. Aujourd'hui, l'intégration des fonctions entre elles, dans cette logique d'expérimentation, ne dépend que de la capacité des acteurs à se mobiliser autour d'une démarche innovante, et de leur pugnacité à repousser sans cesse les modèles qui se présentent automatiquement à eux. Cet effort ne peut se faire dans la durée et limite considérablement les résultats des actions qui se déroulent dans un contexte qui ne porte pas institutionnellement parlant les projets. Nous avons pu constater ces blocages sur les quatre principales fonctions avec lesquelles ces expériences échangent et dialoguent : la fonction sociale, la fonction économique, la fonction éducative et la fonction urbaine. Rappelons que ces blocages ne sont pas systématiques et que c'est grâce à l'ouverture de certains dispositifs que l'expérimentation a pu commencer depuis dix ans. Il s'agit donc, en pointant les difficultés, de les dépasser et non de les stigmatiser. De plus, nous sommes sur un principe de responsabilités partagées dans lequel la responsabilité des interlocuteurs culturels (acteurs et institutions) est également très forte, dans les potentiels de développement comme dans les éventuelles inerties.

Pour compléter et illustrer notre propos, nous pouvons évoquer quelques exemples de relations qui souffrent aujourd'hui de ce manque de perspective institutionnelle, du fait de l'absence de méthodologie suffisamment développée et d'une légitimité encore peu reconnue.

Sur le terrain du social, les acteurs culturels en général et les espaces intermédiaires en particulier⁶⁷ ont contribué à la mise en place de nombreuses politiques de lutte contre l'exclusion et de développement des nouveaux services. Au-delà de la complicité de tel ou tel chargé de mission, la relation entre les projets et les administrations (déconcentrées et celles des collectivités locales) reste tendue et la suspicion envers des acteurs que ces professionnels ne connaissent pas empêche la mise en place d'un programme qui pourrait être plus ambitieux et plus performant, un programme qui respecterait les objectifs de chacun.

Il en va de même sur le terrain économique, où peuvent être traitées des questions de l'économie solidaire comme de la nouvelle économie. Ces projets développent de véritables propositions qui ne peuvent être mises en mouvement qu'avec de larges tours de table et s'épuisent à être renvoyés d'une logique à une autre, d'un guichet à un autre. Dans les cas les plus profitables, ces énergies sont happées par les grands comptes du disque ou du multimédia, laissant souvent à l'abandon les dimensions sociales et artistiques du projet initial.

L'enjeu de cette approche est de mettre en évidence l'urgence de ces transversalités que les projets portent. Lorsque l'on parle de ce qui doit être "inter" ou "trans", nous sommes le plus souvent dans l'invocation. Avec ces expériences, nous avons déjà une expérimentation en cours, qui interroge non seulement les fonctions internes du secteur culturel, mais aussi les autres fonctions politiques de notre société. C'est un potentiel exceptionnel qu'il faut pouvoir travailler.

"L'art s'est longtemps défini et se définit encore comme étant du domaine de l'inutile. C'est faire fi de "l'utilité sociale et culturelle de l'inutile" rendue publiquement acceptable par les institutions culturelles⁶⁸."

67- Bertrand Schwartz - Moderniser sans exclure

68- Henry-Pierre Jeudy et Laurence Carré - L'art social et l'espace public - Laios - Ministère de la Culture - 2000

Tenter de discerner “des familles, des séquences de paysages” qui pourraient permettre d’aider à la mise en place d’une politique publique cohérente et ambitieuse qui s’attacherait à développer les singularités de chaque projet.

■ QUATRE DÉMARCHES

Pour terminer cette phase d’analyse, il nous a semblé indispensable de tenter de discerner à partir des fonctions et de leurs combinaisons, non pas des catégories, mais des familles, des séquences de paysages qui pourraient permettre d’aider à la mise en place d’une politique publique cohérente et ambitieuse qui s’attacherait à développer les singularités de chaque projet. Nous avons tenté de montrer qu’il pouvait y avoir des balises, des repères sur un champ très diversifié, mais la grande difficulté est d’agréger des indices entre eux et de vouloir dessiner ainsi des groupes de projets qui obéiraient aux mêmes fonctions et qui produiraient les mêmes choses. Au-delà de la difficulté technique, cette agglomération serait de toute façon un contresens par rapport à notre démarche au regard de la nature même des projets. Dans cette tentative, ce que nous esquisserons donc sera seulement l’identification de quatre démarches qui nous semblent correspondre à des dynamiques différentes de projets. Ces quatre démarches ne sont pas étanches l’une à l’autre, et un même projet peut dans le temps migrer de l’un à l’autre. Les deux premières que nous avons identifiées sont fortement attachées à un lieu fixe qui est une base de rayonnement. Quand aux deux autres la première est nomade en fonction d’actions, et la seconde est provisoire car liée à des occupations temporaires. Certaines démarches peuvent en inclure d’autres, dans la pluralité des paroles exprimées par les porteurs des projets.

Nous avons souhaité laisser ouverte la nomination de ces démarches, de peur de figer une représentation dans laquelle nous ne retrouvions pas nous-mêmes la complexité et la force des singularités que nous avons rencontrées. Il s’agirait donc plutôt d’ouvrir le débat et de tenter pour susciter:

WWW : Comme nous avons pu le constater au travers des monographies, certains projets ont, par leur définition d’origine ou par leur histoire, réuni de multiples acteurs sur un lieu commun qui est considéré comme une plate-forme utile à des intervenants qui démultiplie le rayonnement du projet. La présence simultanée de plusieurs disciplines et de toutes les fonctions précédemment évoquées nous amène à considérer que ces projets portent, animent ou suscitent de véritables sites de développement culturel, qui auront des projets très différents en fonction des priorités du territoire, mais qui seront souvent positionnés de la même façon dans le paysage culturel local et national. Par exemple, des opérateurs déjà identifiés participeront à l’ouverture du site, ou le rejoindront et l’impact urbain de l’ouverture et de la transformation du lieu est une évidence. La direction de ces espaces n’est généralement pas assurée par un artiste (il y a bien sûr des exceptions à la règle), car le poids administratif et technique est trop lourd à gérer en parallèle d’une démarche de création. Leur association prend des formes différentes suivant les sites. Le principal dénominateur commun de cette démarche est le potentiel que l’initiative représente en termes de développement local.

YYY : Ces projets présentent souvent une identité artistique plus forte que les sites, parce que leur existence est liée à un artiste, à un collectif ou à un enjeu disciplinaire fort, comme l’émergence d’une nouvelle esthétique par exemple. La collégialité est un des principes de fonctionnement de ces espaces, même si l’un ou l’autre des membres est plus exposé que les autres. L’existence d’un lieu et les potentialités de celui-ci permettent une ouverture suffisante pour ne pas être centré sur un unique propos artistique. Certains projets sont centrés sur le travail, alors que d’autres sont particulièrement ouverts à la diffusion. Il existe un ancrage fort de ces espaces dans leur contexte local, et l’implication souvent directe des artistes dans ce rapport à la population crée des rencontres profondes, de très grande qualité, même si la problématique de la gestion du lieu et de ces rapports au territoire n’est pas toujours facile à traiter.

ZZZ : Ces projets sont nomades, ; ils peuvent être portés par un opérateur ou un artiste. La nature de leur initiative est un travail de production d'actions et d'interventions qui ne se font pas forcément sur le même territoire que leur lieu de résidence. Ils développent des projets dans des temps plus définis qui correspondent au temps du projet artistique. Leur engagement est particulièrement visible dans le questionnement de phénomènes de société, dans l'association de publics spécifiques à des démarches de création, ou dans leur capacité de réponses à des commandes. Ce nomadisme qui les fait cheminer de territoires en territoires peut masquer une demande de lieu fixe qui, pour des raisons de moyens, est souvent précaire. Lorsque la base existe, il est fréquent que l'implication sur le territoire de la base entraîne une sédentarisation progressive. Des WWW et des YYY sont souvent porteurs d'expériences de cette nature sur d'autres territoires que le leur.

XXX : Ces projets sont marqués par leur précarité et par la nature "sauvage" de leurs interventions. Ils sont dans une indéfinition institutionnelle qui les spécifie, leur donne une grande liberté, mais les maintient dans une précarité très importante. On trouve essentiellement dans cette séquence des projets qui sont avant tout centrés sur le travail, mais qui portent des revendications de sociabilité, ou de diffusion d'artistes non intégrés au réseau institutionnel.

Ébauche d'un programme

■ LES FONDEMENTS ET LES PRINCIPAUX AXES DU PROGRAMME

Cette nouvelle étape du développement culturel propose d'inverser le système de proposition et d'accompagnement afin que soient enfin pris en compte le contexte local, les aspirations des populations et la force des propositions artistiques.

La politique que nous proposons n'est pas seulement un soutien aux expérimentations, c'est l'expérimentation d'une politique publique.

Cette nouvelle étape du développement culturel interroge profondément les fondements des politiques publiques en matière culturelle, car elle offre l'opportunité d'une alternative au modèle dominant dans la "décentralisation théâtrale". Elle propose en effet d'inverser le système de proposition et d'accompagnement afin que soient enfin pris en compte le contexte local, les aspirations des populations et la force des propositions artistiques.

Contrairement aux principes des labels, cette nouvelle étape ne doit pas uniformiser les territoires, mais au contraire les singulariser tout en garantissant le principe élémentaire d'égalité républicaine. S'engager dans une politique de soutien à ces expériences, c'est faire confiance aux acteurs locaux, en les libérant des cadres administratifs, en accompagnant distinctement chaque porteur, qu'il soit artiste, opérateur ou collectivité locale. L'État s'engagerait ainsi dans une politique radicalement nouvelle, par sa méthode comme par ses actions.

La politique que nous proposons n'est pas seulement un soutien aux expérimentations, c'est l'expérimentation d'une politique publique qui doit associer largement tous les partenaires et être inscrite dans le cadre de la réforme de l'État et de la décentralisation. Il ne s'agit pas de "trouver des marges pour financer la marge", il s'agit de questionner cette marge, parce que "la minorité c'est tout le monde", et qu'une politique publique doit aujourd'hui assumer cette modernité pour refonder le sens politique de l'intérêt public. Dans le cadre de cette politique de soutien devront coexister des échelles de valeurs différentes qui permettront d'évaluer chaque projet spécifiquement. Pour mener cette politique, il sera nécessaire de mobiliser très largement l'ensemble du ministère de la Culture, mais aussi d'associer très en amont les autres ministères (qui ont manifesté un très grand intérêt lors de nos rencontres) et de définir les principes et les éléments de méthode dans la relation aux collectivités locales.

Pour envisager une action concrète dans ce champ, il est en premier lieu indispensable que le ministère de la Culture décide de consacrer des mesures nouvelles à cette dynamique. Cette condition préalable doit permettre de faire effet de levier dans le dispositif d'accompagnement que nous proposons. Les moyens nouveaux permettraient de consolider l'existant et de garantir les conditions de qualification des initiatives les plus fragiles. Il nous semble que trois types d'intervention peuvent être envisagés pour les collectivités publiques et particulièrement pour l'État :: une intervention sur les territoires physiques, une intervention sur les accompagnements et une intervention sur la production artistique.

Les territoires physiques de l'expérience : les bâtiments, les lieux, les espaces, les territoires

Une intervention sur ce sujet amènerait l'État à proposer une gestion différente du patrimoine immobilier en attente d'affectation, en soutenant l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles, en réinscrivant fortement le développement culturel au cœur des problématiques de développement local.

Il s'agirait de permettre l'utilisation provisoire de surfaces qui sont vides pour une durée supérieure à vingt-quatre mois, entraînant ainsi un coût économique, urbain et social.

Le premier type d'intervention concerne les territoires physiques de l'expérience, qui posent des questions politiques brûlantes sur les squats, sur la maîtrise foncière des terrains industriels abandonnés par des administrations, des entreprises publiques ou des multinationales, sur la transformation physique des espaces urbains et leur valorisation patrimoniale et sociale. Une intervention sur ce sujet amènerait l'État à proposer une gestion différente du patrimoine immobilier en attente d'affectation, en soutenant l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles, en réinscrivant fortement le développement culturel au cœur des problématiques de développement local.

Soutenir l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles

Des centaines de milliers de mètres carrés constituent et constitueront pour de nombreuses années un "stock foncier" qui présente aujourd'hui une valeur économique, sociale, et urbaine négative. Les expériences qui ont été menées par des propriétaires privés, comme par les collectivités publiques, de mise à disposition précaire se sont presque toutes déroulées positivement et ont prouvé que l'on pouvait transformer une situation défavorable en dynamique positive. Il s'agirait de permettre l'utilisation provisoire de surfaces qui sont vides pour une durée supérieure à vingt-quatre mois, entraînant ainsi un coût économique, urbain et social. Tout le monde sait, en effet, qu'un bâtiment vide est potentiellement le lieu de comportements délinquants et que son abandon crée une valeur négative. Si l'on pense en termes de valeur d'usage, l'utilisation de ces immeubles, usines, commerces abandonnés par des artistes, des associations culturelles et d'autres dynamiques associatives permettrait de transformer une valeur d'usage négative (de la simple vacance à la dégradation ou à l'apparition de pratiques délinquantes) en une valeur d'usage positive (fonction de travail artistique, fonction de lien social, fonction de recherche participative sur le devenir du lieu...). La proposition des "contrats de confiance", portée par le collectif intersquat, pourrait ainsi être mise en place sur certains bâtiments publics dans toute la France. Les contacts pris directement avec le président de la SNCF et celui de RFF montrent que, si l'État est partie prenante de ces contrats, il est possible de réaliser une avancée politique majeure dans ce domaine, qui pourrait très vite également concerner des propriétaires privés. Cette intervention concernerait le conseil, la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre afin de garantir l'intérêt économique de la proposition, basée sur le nomadisme et des conditions de sécurité assurées. L'analyse que nous avons pu faire montre qu'en s'appuyant sur des regroupements associatifs sérieux, les principaux problèmes liés à l'usage des bâtiments peuvent être résolus dans une logique de responsabilité des utilisateurs, pour peu que le cadre de l'expérience soit établi. L'intervention des collectivités publiques et des partenaires économiques privés porterait sur quatre points :

- L'établissement des conventions (responsabilité, durée, fonctions).
- Le soutien à la mise en conformité, dans le cadre d'une dynamique partenariale réelle avec les services chargés de l'application des règlements (notamment la sécurité).
- Le financement d'une partie des coûts de fonctionnement en fonction des échanges négociés et des services proposés par le collectif.
- Le conseil pour l'organisation, le développement des activités.

Il ne s'agit en aucun cas de donner des espaces à des fins privées. Le sens de chaque mise à disposition sera différent d'un territoire à l'autre, mais un intérêt collectif à cette mise à disposition doit être clairement identifié.

Ces "nouveaux projets" doivent être réinscrits dans les procédures d'aménagement afin que les processus artistiques irriguent différemment le territoire, donnant ainsi à la culture une véritable fonction transversale.

Réinscrire fortement le développement culturel au cœur des problématiques de développement local

L'État est l'initiateur et le partenaire de nombreuses opérations d'aménagement dans lesquelles la culture est convoquée, une fois de plus, comme le "supplément d'âme" ou la caution de l'"entertainment". Des contrats en développement social urbain aux grands projets de ville en passant par les contrats de pays, d'agglomération, les établissements publics d'aménagement et autres procédures, il serait possible de réinscrire ces "nouveaux projets" dans les procédures d'aménagement afin que les processus artistiques irriguent différemment le territoire, donnant ainsi à la culture une véritable fonction transversale. Il y a là une occasion d'expérimentation et de valorisation. Expérimentation car, au sens le plus large, le processus culturel est de plus en plus écarté de ces politiques, écrasé par les procédures qui s'appliquent automatiquement, alors qu'il est l'un des principaux garants de la capacité d'innovation d'une société, alors qu'il est l'un des principaux garants de la démocratie. Comme nous avons pu le voir depuis quelques années, ce processus culturel qui peut être porté par différentes dynamiques politiques (citoyenne, intellectuelle, syndicale...) est réinvesti par les artistes eux-mêmes. Si l'instrumentalisation est évitée, l'engagement conjoint des artistes et des populations dans ces projets territoriaux peut empêcher l'implacable logique normative de s'imposer.

Réinscrire fortement le développement culturel au cœur des problématiques de développement local, c'est expérimenter avec les artistes et les populations, mais c'est également valoriser le double processus de décentralisation et de déconcentration des politiques culturelles, afin que, sur les territoires, les élus délégués à la culture et les techniciens représentant l'État puissent être "au centre" des dispositifs. Les représentations culturelles, élues et techniques, ne peuvent plus être soumises sans cesse aux impératifs économiques, sociaux, éducatifs, réglementaires... qui s'imposent à elles. Cette autre approche du développement culturel doit avoir une réelle légitimité. N'oublions pas que de nombreux élus culturels se sont engagés dans cette voie, comme de nombreux Dracs. Il n'y a pas d'un côté les opérateurs et les artistes, et de l'autre les représentants de l'institution. Il y a un potentiel d'alliance qui dépasse ces frontières et plus encore cette opposition entre la culture et l'économique ou le culturel et le social. L'opposition se situe entre ceux qui prônent du mouvement, du changement, et ceux qui ont capitulé, ceux qui soutiennent, souvent bien inconsciemment, la pensée unique (dont un certain nombre d'artistes et opérateurs).

L'urgence est la mise en place, à partir des projets, de nouveaux dispositifs de travail, de dynamique d'"éco-pilotage" qui permettent à différents acteurs de collaborer au sein d'un projet, des objectifs différents pouvant être poursuivis par les intervenants pour peu qu'un système d'information fiable puisse être mis en place. Une nouvelle génération de chefs de projets doit pouvoir émerger autour de ces pratiques qui combinent différents niveaux de responsabilité, différents champs d'intervention et différentes cultures. Le potentiel de projet existe sur l'ensemble du territoire. L'intervention de l'État devrait permettre de montrer que ce potentiel peut être cultivé dans une autre finalité qu'instrumentale.

Une intervention pour un soutien aux accompagnements

Le deuxième type d'intervention concerne le soutien aux accompagnements de ces expériences. Ces accompagnements peuvent être internes et/ou externes. Le premier est dispensé par les personnels de l'État et des collectivités locales. Il est indispensable que l'écoute et le suivi émanant notamment des Dracs soient en rapport avec des projets qui sont d'une autre nature que les traditionnels projets labellisés. Il faut notamment pouvoir faciliter pour l'opérateur et l'artiste, voire pour

un autre technicien ou un élu, le cheminement institutionnel trop souvent vécu aujourd'hui comme un épuisant "ping-pong", d'un niveau territorial à un autre, d'un bureau à un autre, d'une discipline à une autre. Cette complexité est nécessaire, mais elle peut être moins compliquée. Pour permettre cet accompagnement, des programmes de recherche, sur l'économie des lieux, sur l'économie des projets, sur une approche des publics, sur de nouvelles approches architecturales..., doivent pouvoir continuer à alimenter tout le secteur.

Cet accompagnement doit se traduire par une écoute, un suivi et un soutien direct au financement du fonctionnement et du développement des processus de mutualisation.

Le second accompagnement à soutenir est celui que les opérateurs génèrent en se regroupant. La mutualisation de moyens et de compétences permet des économies d'échelle, mais elle a un coût qu'actuellement peu d'interlocuteurs publics prennent en compte. Les moyens et les compétences mutualisés nécessitent une organisation spécifique qui est structurée différemment en fonction du contexte. Les missions peuvent par exemple varier d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre. Ces charges de fonctionnement et de développement sont celles qui aujourd'hui sont le moins faciles à financer, ce qui entraîne une succession de glissements de sens. Tordre les procédures est un exercice salutaire qui ne dure qu'un temps, car le fonctionnement d'un lieu (son électricité, par exemple, ou son régisseur) ne peut indéfiniment être financé par un crédit politique de la ville ou par une partie de l'aide à la création d'une compagnie. Les modes de financement peuvent (doivent) être spécifiques au vu de la nature des projets, mais il est indispensable de trouver pour les projets les moyens d'un fonctionnement qui permettent de sortir de la précarité. Projet par projet, l'État (interministériel), les collectivités locales, les opérateurs doivent pouvoir en confiance, conforter ces "plates-formes", indispensables outils de ces nouvelles pratiques.

Une nouvelle politique de production artistique

Le troisième type d'intervention concerne la refondation d'une politique de production qui permettrait de soutenir l'activité artistique générale de ces initiatives, et plus particulièrement les projets structurants initiés au sein de ces expériences, projets qui trouvent difficilement, du fait de leur nature, les moyens de leur réalisation. Il s'agit de trouver un dispositif transversal et puissant de soutien qui soit fondé sur la nature des projets qui combinent plusieurs disciplines artistiques et qui réinterrogent le déroulement traditionnel de la production artistique, "de l'écriture à la diffusion de l'œuvre". La puissance du dispositif sera, bien entendu, liée aux moyens qui pourront être alloués à une telle politique, mais il faut également œuvrer afin que l'initiative du ministère de la Culture soit relayée en d'autres lieux (lieux labellisés, collectivités locales, autres dispositifs d'État). Il est indispensable d'avoir en la matière une politique mesurée qui permette simultanément des interventions directes sur les projets artistiques, les producteurs et les pôles de production qui sont à même de mener leur propre politique.

Il s'agit de trouver un dispositif transversal et puissant de soutien qui soit fondé sur la nature des projets qui combinent plusieurs disciplines artistiques et qui réinterrogent le déroulement traditionnel de la production artistique, "de l'écriture à la diffusion de l'œuvre".

La première possibilité est d'ouvrir plus largement les procédures existantes aux nouvelles pratiques, le redéploiement n'étant pas une réponse adaptée à l'ampleur du phénomène, sauf dans les périodes d'émergence. En étant mieux dotées, les procédures existantes pourraient profiter de ces nouvelles opportunités pour faire évoluer leur cadre de réflexion, et changer des critères qui ne correspondent plus toujours à notre temps.

La deuxième possibilité est la constitution d'un fonds qui serait dédié à ces nouvelles pratiques. Nous connaissons tous l'intérêt et les risques de telles démarches. Le prix à payer de la rapidité et de l'identification des mesures est souvent celui de la marginalisation d'une pratique ou d'une esthétique, d'autant que les capacités de dotation ne sont pas très importantes. Cependant, les nouveaux dispositifs, tel le

Dicréam⁶⁹, semblent offrir plus de garantie et offrent l'opportunité de croisements institutionnels souvent oubliés. L'identification de projets structurants pourrait peut-être trouver, avec un outil comme celui-ci, un accompagnement adapté à la spécificité de leurs démarches.

La troisième possibilité est le soutien à l'émergence, au repositionnement et au développement de "producteurs", qui sont en charge du développement de leur discipline et qui s'inscrivent dans ces nouvelles pratiques. Ces producteurs, qui ont été à l'origine de ces espaces ou qui les ont rejoints, ont une responsabilité d'accompagnement des projets artistiques qui prend en compte toutes les fonctions précédemment décrites. Chaque producteur, qui peut investir plusieurs disciplines, doit avoir les capacités réelles d'intervenir pour soutenir des trajets artistiques et pour ouvrir de nouveaux espaces aux publics et aux populations. Certains labels existants peuvent servir de support à ces démarches, pour peu que la logique de contractualisation soit spécifiée à l'analyse du projet et du contexte local.

■ LES PARTENAIRES DU PROGRAMME

Les premiers partenaires du programme sont bien entendu les artistes et les opérateurs eux-mêmes qui proposent par leurs actions la base du dispositif qui peut se développer, mais nous avons jugé utile d'aborder sous ce thème la dimension institutionnelle d'un partenariat déjà à l'œuvre sur le terrain et qui pourrait dans ce nouveau cadre être développé. Dans le dispositif de l'étude, nous avons ainsi rencontré un grand nombre de responsables administratifs et politiques qui sont engagés, plus ou moins consciemment, dans cette nouvelle époque de l'"action culturelle". Nous proposons ici d'aborder les principaux partenariats.

La première question partenariale en termes publics se pose dans le rapport avec les collectivités locales. Il semble que les partenaires naturels de ces expériences soient les communes, les communautés de communes, les agglomérations ou les pays qui, par leur proximité et leur capacité d'intervention, accompagnent et initient même parfois ces projets. Il arrive également qu'ils rejettent une initiative de terrain qui ne corresponde pas à leur vision d'une politique culturelle locale, et l'"incontrôlabilité" ou l'"illégitimité" de certains groupes peut provoquer des rejets. Malgré tout, cet échelon est, pour le niveau local, l'échelon incontournable et indispensable.

Les départements et les régions sont également concernés par ces nouvelles aventures et trouvent, suivant les contextes, des raisons différentes d'intervenir. Hors du champ (restreint) des compétences établies en matière culturelle, ces collectivités locales mobilisent certaines de leurs politiques (solidarité, éducation, recherche, aménagement du territoire, développement économique...) pour intervenir sur ces expériences culturelles qui revendiquent un rôle dans les programmes de développement local. Il n'est pas rare que ces lieux aient déjà été inscrits dans les contrats de plan, ou qu'ils participent au dispositif de lutte contre l'exclusion, par exemple.

Au sein de l'État, de nombreux ministères sont impliqués dans ces espaces intermédiaires. Chacun développe une relation spécifique aux projets, au niveau local ou dans le cadre de politiques nationales. Les premières rencontres que nous avons pu avoir avec des responsables au sein des cabinets ministériels et de certaines directions nous ont permis de confirmer le souhait de collaborations plus larges et plus profondes avec le champ culturel, et particulièrement avec ces nouvelles initiatives qui sont parfois mieux identifiées dans ces ministères que dans certaines

⁶⁹- Programme commun de plusieurs directions centrales du Ministère de la Culture pour le soutien à des projets à dimension technologique

directions du ministère de la Culture. Une politique commune pourrait être construite en renforçant le lien avec nombre d'administrations et organismes d'État, si un programme politique global était défini. Nous évoquerons ici succinctement quelques pistes de partenariat existant et à venir.

Le ministère de l'Équipement est ainsi concerné par cette question, dans les grands projets et politiques qu'il met en œuvre afin de garantir une cohérence territoriale et sociale. La loi relative à la solidarité et au renouvellement urbain, les grands établissements publics d'Euroméditerranée ou de la Plaine de France peuvent être des territoires politiques et physiques dans lesquels la culture n'est pas rattachée par raccroc, mais bien conçue comme "principe actif". Le ministère de l'Équipement et des Transports peut également être mobilisé quant aux relations avec de grandes entreprises publiques comme RFF et la SNCF qui gèrent des patrimoines immobiliers très importants.

Le ministère de la Ville est naturellement au cœur de ces problématiques et la politique de la Ville a depuis plusieurs années identifié le potentiel que représente le travail artistique dans les quartiers les plus défavorisés. Avec les sous-préfets à la Ville et avec la Délégation interministérielle, le ministère a pu dans le cadre de ses politiques partenariales soutenir un grand nombre de projets et d'expériences que nous avons observés. Aujourd'hui, une attention particulière est portée aux projets qui inventent avec la population des processus de coproduction qui permettent aux habitants de "prendre la parole".

Le ministère des Affaires sociales et de l'Emploi est l'un des tout premiers financeurs de ces projets, du fait de la mobilisation des politiques de lutte contre l'exclusion et de celles visant à promouvoir les nouveaux services, emplois jeunes. Au-delà de l'importance politique et économique de ce partenariat, l'ensemble des questions touchant à la lutte contre les discriminations (avec le Fas, par exemple), au développement des pratiques intergénérationnelles ou encore à la formation professionnelle ouvrent des perspectives d'approfondissement d'une coopération d'ores et déjà engagée par les acteurs de terrain.

Le ministère de l'Éducation nationale a engagé de nouvelles politiques en faveur de la culture, au sein des processus éducatifs. La relation entre les établissements scolaires et les espaces intermédiaires est en ce sens particulièrement importante quant à l'implication d'artistes dans ces programmes. Par le biais des réseaux d'éducation prioritaire, par la mobilisation des contrats éducatifs locaux, une expérimentation pourrait être développée, à l'échelle nationale, en intégrant tous les niveaux de scolarité. Le rapport au monde étudiant et aux universitaires est également une piste de travail (la culture à l'université et l'université dans les lieux de culture), tout comme les questions concernant la mobilisation des technologies de l'information dans la production de produits éducatifs et culturels. La collaboration entre Culture et Éducation, autour de la valorisation des contenus au sein d'incubateurs et de pépinières "intermédiaires", pourrait par exemple être renforcée.

Le ministère de la Jeunesse et des Sports est au cœur des problématiques qui traversent ces projets, la césure entre l'artistique et le socioculturel étant l'un des thèmes d'exploration des acteurs qui, sur le terrain, ne conçoivent plus cette segmentation en de tels termes. La rencontre entre des acteurs "qui ne se parlent plus depuis 1959" est urgente, même si elle n'est pas sans soulever des difficultés. Ce débat de fond, ce réapprentissage du dialogue correspondent de plus à des pratiques qui ont déjà retissé des liens qui pourraient maintenant se renforcer au travers de politiques publiques (postes Fonjep, stages de réalisation...) qui peuvent être mobilisées par des dynamiques artistiques.

Le ministère de l'Aménagement, même s'il n'a pas de ligne définie sur ce sujet, intervient déjà par l'intermédiaire des secrétariats généraux à l'Aménagement régional et du Fonds national d'aménagement du territoire. D'autres niveaux semblent pouvoir être concernés par une politique plus ambitieuse, que ce soit dans le cadre des politiques de transformation des friches industrielles, militaires, hospitalières, ou dans le cadre des contrats de pays et d'agglomération. De la même façon, l'approche en termes d'économie régionale pourrait être enrichie, au niveau de la Datar et des pôles d'économie du patrimoine, par exemple, en ouvrant la réflexion en direction de ces nouvelles expériences "qui permettent de sortir des verticalités des procédures et de mener des projets transversaux".

Le ministère de la Défense, par l'intermédiaire de la Mission de réalisation des actifs immobiliers, pourrait également être un partenaire dans le domaine du développement de ces nouvelles aventures culturelles. Un partenaire conjoncturel, certes, mais un partenaire qui cherche actuellement à trouver de nouvelles attributions pour des centaines de milliers de mètres carrés abandonnés. L'enjeu présenté par la Mrai est d'"être des urbanistes et non des marchands de biens, en montant des opérations souvent complexes de redéveloppement territorial". Pour gérer ces centaines d'hectares, une mission spécifique a été créée afin de réaliser des études de faisabilité et de financer certaines opérations. De plus, entre l'arrêt d'une utilisation militaire et la nouvelle affectation, il se passe souvent plusieurs années qui pourraient être mises à profit par des occupations temporaires.

Le secrétariat d'État à l'Économie solidaire, en initiant l'année dernière un appel d'offres sur les projets innovants en matière d'économie solidaire, a montré tout l'intérêt que le champ culturel représente pour le tiers système. Certains projets qui ont été retenus dans le domaine artistique ou dans le domaine de l'internet solidaire s'intègrent tout à fait aux logiques des espaces intermédiaires. Pour le secteur de l'économie solidaire, "les artistes sont parmi les acteurs les plus importants de la transformation sociale".

L'Association française d'action artistique soutient par ses interventions directes mais également par les conventions territoriales (25 territoires sont en convention), des projets artistiques inscrits dans ces problématiques. Même si les logiques "pluri-" et transdisciplinaires restent difficiles à appréhender, l'Afaa a mis en place toute une série de dispositifs pouvant soutenir des projets impliquant des échanges internationaux fondés sur ces nouvelles pratiques. Ceux-ci pourraient être renforcés et un travail de mise en réseau de nouveaux espaces répartis dans les cinq continents pourrait être développé, notamment par le soutien aux structures ayant déjà initié ce travail.

La Caisse des dépôts, engagée sur le terrain des cultures urbaines, porte depuis plusieurs années un soutien à ces initiatives. Par sa participation au processus de redynamisation urbaine, elle est un partenaire institutionnel de première importance qui est déjà impliqué sur des sites que nous avons étudiés. Du soutien par le mécénat au développement d'ingénierie financière, en passant par l'intégration au programme de renouvellement urbain, la Caisse des dépôts, par son envergure nationale et par son implantation locale, pourrait également être associée à une nouvelle démarche partenariale.

Pour le ministère de la Culture, le partenariat existant est très diversifié. Le rôle des Dracs et de la Direction au développement et à l'action territoriale a été très important, souvent décisif lorsqu'il s'est agi d'apporter le premier soutien, ou l'ultime secours, mais il n'a jamais pu être celui de l'accompagnateur que les

opérateurs et les artistes attendent. Le cloisonnement interne au ministère, le difficile positionnement interministériel et la négociation territoriale permanente ont empêché ceux qui souvent souhaitaient aller plus loin avec les opérateurs de pousser ce qu'ils avaient bien perçu comme une innovation, une possibilité d'expérimentation. Toutes les directions ou presque sont impliquées par ces espaces intermédiaires. En plus de celles citées plus haut, la Direction de la musique, du théâtre et de la danse, la Direction de l'architecture et du patrimoine, la Direction aux arts plastiques, le Centre national de la cinématographie, le Département des affaires Internationales, le Centre national du livre, le Département des études et de la prospective, le Service de la recherche sont tous concernés directement. Il arrive même que la Direction des musées et la Direction des archives le soient. Cette transversalité doit pouvoir être valorisée comme un potentiel à développer; car elle est une opportunité exceptionnelle pour le ministère de la Culture.

Le niveau européen est également un niveau essentiel de la coopération mobilisée autour de ces initiatives. Dans l'évolution des politiques culturelles européennes, les espaces intermédiaires peuvent jouer un rôle très important, d'autant plus important que la France, référence en la matière, signifiera l'intérêt de ces nouveaux modes de création artistique et d'action culturelle. Mais la problématique des espaces intermédiaires est transversale et de nombreux projets ont déjà été remarqués et retenus, que ce soit dans les appels à projets des multiples directions générales ou dans le cadre des politiques liées aux fonds structurels. L'échelon européen sera un échelon indispensable du soutien public aux friches culturelles.

Il reste un niveau institutionnel plus difficile à appréhender dans notre contexte national, qui est celui du rapport aux entreprises. Celles-ci sont également présentes dans les expériences que nous avons pu observer, et ce à trois niveaux différents : par des apports en industrie (lieux, matériels, matériaux...), par les soutiens des fondations (Vivendi, Air France, Ford...), ou encore par une approche plus subtile liée aux évolutions de la nouvelle économie. Ce niveau institutionnel serait également à intégrer dans un dispositif global de soutien aux projets.

■ LES MOYENS DU PROGRAMME

La logique que nous proposons de développer est une logique globale qui ne pourra se déployer que par la mise en place d'un dispositif puissant et transversal. Elle concerne différents échelons territoriaux, plusieurs ministères, et mobilise des compétences très diversifiées en termes culturels, artistiques, économiques, urbains, sociaux... Elle s'adresse à des opérateurs, à des artistes mais aussi à des techniciens qui peuvent être dans l'administration des collectivités locales ou dans celle de l'État, en centrale ou en région. Cette logique concerne indirectement des populations et des publics multiples, en zone urbaine et rurale, des jeunes et des moins jeunes. Enfin, la dimension politique d'une telle logique doit nécessairement être portée par des élus qui auront besoin, en appui de leurs directions culturelles, d'un espace de rencontres et de confrontations, puisqu'il s'agit bien d'un dispositif d'expérimentation culturelle.

Seule la constitution d'une "mission" ad hoc pourrait générer la forte mutualisation indispensable à la réussite de ce projet.

Aucune organisation existante ne peut, en l'état de notre réflexion, incarner un tel dessein et seule la constitution d'une "mission" ad hoc pourrait générer la forte mutualisation indispensable à la réussite de ce projet. Pour mobiliser les compétences et les moyens qui pourront, territoire par territoire, thématique par thématique, réunir les conditions du développement de l'expérimentation, nous

**Participer ainsi,
en toute modestie,
à la réflexion sur la réforme
de l'État.**

devons mettre en place un outil qui serait à même d'animer des dispositifs existants et d'en initier de nouveaux. La "mission" que nous devons penser est une "mission intermédiaire" qui doit être une mission d'action. Task force, agence, mission, délégation... les références en la matière ne manquent pas, mais aucune n'est satisfaisante car elles font toutes appel à des modèles existant déjà en matière d'intervention publique. Or l'enjeu dans ce domaine est bien de participer ainsi, en toute modestie, à la réflexion sur la réforme de l'État. La constitution de cet outil ne peut donc en aucun cas être une opération lourde, déconnectée de la réalité institutionnelle. Elle doit être extrêmement pragmatique et portée collectivement par les institutions qui pourront s'engager dans ce processus collectif (ministères, entreprises, collectivités locales) en concertation avec les opérateurs locaux. Son fonctionnement, limité dans le temps, serait le plus réduit possible et ne nécessiterait qu'une petite équipe d'une dizaine de personnes. La multiplicité des niveaux d'intervention impose la constitution d'une équipe pluridisciplinaire, à laquelle serait associé un réseau d'expertise mobilisant les capacités des différentes administrations et des opérateurs de terrain. Nous pourrions garantir ainsi la souplesse du dispositif et offrir une possibilité complémentaire de croisement des expériences. L'équipe ne générerait aucun budget d'intervention ; elle agirait comme levier, comme aiguillon dans des procédures déjà établies, ou dans le cadre de nouveaux modes de financement qui seraient proposés.

Elle aurait comme principales missions :

- L'appui aux projets
- L'appui aux collectivités locales
- L'appui aux directions déconcentrées
- L'appui à la réflexion transversale au sein des ministères.

Elle soutiendrait, à partir des mesures nouvelles mobilisées au sein du ministère de la Culture, la mise en mouvement d'un nouveau partenariat culturel transversal qui pourrait se construire autour des trois grands principes précédemment évoqués sur les territoires, les accompagnements et la production artistique.

Annexes

Liste des personnes rencontrées

RHÔNE-ALPES - GRENOBLE ET LYON

Le I02	Xavier Querel	Membre de l'association
Le I02	Isabelle Doudaine	Membre de l'association
Le I02	Richard Bokhboza	Membre de l'association
Le Brise Glace	Sam, Mattia, Mauricette	Artistes
Le Brise Glace / Théâtre Moskai	Manu	Artiste
Le Brise Glace	Pitch, Richard, Guillaume	Artistes
Le Brise Glace / Ici-même	Corinne	Artiste
Le Passage	Gilles Byule Bodin	Artiste
Le Passage	Denis Vedelage	Artiste
Cinex	Vincent Sorrel	Artiste
Mtk	Gaëlle Rouard	Artiste
Mtk	Étienne Caire	Artiste
Ville de Grenoble	Elga Sobeta	Directeur des Affaires culturelles
Les Subsistances	Klaus Hershe	Élu à la Culture / Lyon
Ministère de la Culture	Abraham Bengio	Drac Rhône-Alpes
Ministère de la Culture	Benoît Guillemont	Drac Rhône-Alpes

BRUXELLES

Trans Europe Hall	Philippe Grombeer	Directeur des Halles de Sharbeek
-------------------	-------------------	----------------------------------

ALSACE - STRASBOURG

La Laiterie	Jean Hurstel	Directeur
La Laiterie / Compagnie Itinéraires	Cathy Porn	Chorégraphe
La Laiterie	Dominique Jacquot	Metteur en scène
La Laiterie / Compagnie Théâtre Lumière	Christophe Feltz	Metteur en scène
La Laiterie	Aziz Chouaki	Écrivain
Ministère de la Culture	Jean-Luc Bredel	Directeur Drac Alsace
Mairie de Strasbourg	M. Grandjean	Directeur des Affaires culturelles
Sum Qui Sum	Hakim, Hughes, Fernando	Artistes

LORRAINE - MEISENTHAL

La Halle Verrière / Amoros et Augustin	Bruno de Beaufort	Administrateur
La Halle Verrière	Pascal Klein	Président de Cadahme
La Halle Verrière	Franck Chuster	Coordonnateur
Ministère de la Culture	François Derruder	Drac Lorraine
Ministère de la Culture	René Peilloux	Drac Lorraine
Ministère de la Culture	Sonia Serrafin	Drac Lorraine

NORD-PAS-DE-CALAIS - ROUBAIX, LILLE ET LOOS

Condition Publique	Véronique Borbozat	Directrice
Condition Publique	Manu Baron	Directeur
49 Ter / Ici Même	Catherine Brocard	Administratrice
49 Ter / Atelier K la caravane	David Hazebroucq	Artiste
49 Ter / Métallu Cie Haut	Vincent Dujardin	Artiste
49 Ter / Métallu Cie Haut	Éric Tartainville	Artiste
Ministère de la Culture	Richard Martineau	Directeur Drac Nord-Pas-de-Calais
Ministère de la Culture	Denis Declercq	Drac Nord-Pas-de-Calais
Ministère de la Culture	Mireille Pic	Drac Nord-Pas-de-Calais
Culture Commune	Chantal Lamarre	Directrice
Cassandra	Nicolas Romeas	Redacteur en Chef
Culture Commune / Le Théâtre de la Fiancée	Doreen Vasseur	Metteur en scène
Culture Commune / Compagnie HDVZ	Guy Allouche	Metteur en scène
Élu-dit-Leauwette	Janine Saniez	Élu à la Culture
Montigny-en-Gohelle	Alain Bavay	Élu à la Culture
Lille 2004	Laurent Dreanno	Directeur

CENTRE - BOURGES		
Antre-Peaux / Emmetrop	Karine Noulette	Directrice
Antre-Peaux / Sonarlab	Eddy	Musicien
Antre-Peaux / Emmetrop	Frédérique Marcignac	Coordonnatrice
Antre-Peaux / Le nez dans les étoiles	Guerino Simonelli	Artiste
Antre-Peaux / Le nez dans les étoiles	Anne Hugon	Artiste
Antre-Peaux / Banditimages	Jean-Paul Labro	Président
Emmetrop	Claude Levêque	Artiste
Ministère de la Culture	Jean-Claude Pompougnac	Drac Centre
Mairie de Bourges	Alain Meillan	Directeur de la Culture
PAYS-DE-LOIRE - ANGERS		
La Paperie / Groupe Zur	Collectif	Artistes
La Paperie / Cie Jo Bithume	Jean Chamaillet	Coordonnateur
Mairie d'Angers	Maryvonne Fleury	Directrice des Affaires culturelles
Ministère de la Culture	Michel Clément	Directeur Drac Pays-de-Loire
PAYS-DE-LOIRE - NANTES		
Usine Lu	Jean Blaise	Directeur
AQUITAINE - UZESTE ET BORDEAUX		
Uzeste musical	Bernard Lubat	Directeur - musicien
Uzeste musical	Alain Chiradia	Administrateur
Uzeste musical	Olivier Perriolat	Chargé de production
Ville de Bordeaux	Michel Pierre	Directeur des Affaires culturelles
Ministère de la Culture	Michel Berthod	Directeur Drac Aquitaine
TNT	Éric Chevance	Coordonnateur
TNT / CGT	Gilbert Tiberghien	Metteur en scène
TNT / CGT	Alain Rémond	Comédien - restaurateur
TNT / Lorsque 5 ans	Dominique Unternehr	Metteur en scène
TNT / Compagnie la Coma	Michel Schweizer	Chorégraphe
TNT	Catherine Contour	Chorégraphe
TNT	Alexia Philippon	Relation publique
Musiques de Nuit	Patrick Duval	Directeur
MIDI-PYRÉNÉES - TOULOUSE		
Mix Art Myris	Joël Lecussan	Coordinateur
L'Usine	Robert Savigny	Directeur
Ville de Toulouse	M. Puel	Adjoint à la Culture
Ministère de la Culture	Richard Lagrange	Directeur Drac Midi-Pyrénées
LANGUEDOC-ROUSSILLON - PERPIGNAN ET NÎMES		
La Casa Musicale	Michel Vallet	Directeur
Le Rakan	Marie Van Hamme	Cofondateur
Le Rakan	Patrice Loubon	Cofondateur
Le Rakan	Monique Manoha	Administratrice
Ville de Nimes	Jean Roatta	Secrétaire général adjoint
Ministère de la Culture	François de Banes Gardonne	Drac Languedoc
PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR - NICE ET MARSEILLE		
Caserne d'Angely / Fare	Nicole Énouf	Administratrice
Caserne d'Angely / Diables Bleus	Frédéric Alemany	Coordonnateur Diables Bleus
Caserne d'Angely	Christine Hufalar	Artiste
Caserne d'Angely / Acte Libre	Émilien Urbac	Membre de l'association
Caserne d'Angely	Tania	Artiste
Université de Nice	M. Vernisse	Secrétaire général adjoint
Le Comptoir / Les Pas Perdus	Guy-André Lagesse	Plasticien
La Fabriks	Jean-Michel Bruyère	Metteur en scène
Ministère de la Culture	Jérôme Bouët	Directeur Drac Paca
Ministère de la Culture	Bernard Conques	Drac Paca

Ministère de la Culture Ministère de la Culture	Alain Bez Frédérique Giraud-Héraud	Drac Paca Drac Paca
ILE-DE-FRANCE - MANTES-LA-JOLIE		
Collectif 12	Catherine Boskowitz	Metteur en scène
Collectif 12	Kamil Tchalaev	Musicien
Collectif 12	Philippe Niorthé	Plasticien
Collectif 12	Marcel Mankita	Acteur
Collectif 12	Marie-Luce Liberghe	Relation publique
Collectif 12	Tarek Abou Il Foutou	Producteur
Collectif 12	Stéphane Gomber	Vidéaste
Ville de Mantes-la-Jolie	Sylvie Bessenay	Directrice des Affaires culturelles
ILE -DE-FRANCE - VITRY-SUR-SEINE		
Gare au Théâtre	Mustapha Ouar	Metteur en scène
Gare au Théâtre	Karine Vayer	Coordonnatrice
ILE-DE-FRANCE - NANTERRE		
La Ferme du Bonheur / Cie Paranda Oulam	Roger Desprès	Metteur en scène
ILE-DE-FRANCE - CHOISY		
Usine Hollander	Patrice Bigel	Metteur en scène
Usine Hollander	Isabelle Surel	Scénographe
Usine Hollander	Jean-Charles Clair	Intervenant
Usine Hollander	Dorsaaf Ben Nasseur	Relation Publique
Usine Hollander	Agnès Chaisneau	Administratrice
ILE-DE FRANCE - AUBERVILLIERS		
Les Labos	Gwenola Bastide	Direction administrative
Les Labos	Catherine Leconte	Coordonnatrice du lieu
Ville d'Aubervilliers	Jack Ralite	Adjoint délégué à la Culture
Ministère de la Culture	Claude Rouault	Service de la Recherche
ILE-DE-FRANCE - SAINT-OUEN		
Mains d'Œuvres	Fazette Bordage	Directrice
Mains d'Œuvres	Benoît Rousseau	Chargé de production musique
Mains d'Œuvres / Usines Éphémères	Christophe Pasquet	Codirecteur
Mains d'Œuvres / Ixkizit	Joël Borgues	Chorégraphe
Mains d'Œuvres / Fin de Siècle	Joël Cramesnil	Auteur, metteur en scène
Ville de Saint Ouen	Gérard Laffargue	Directeur des Affaires Culturelles
ILE-DE-FRANCE - PARIS		
Ministère de la Culture	Michel Fontes	Directeur Drac Ile-de-France
Ministère de la Culture	Yvette Masson	Drac Ile-de-France
Ministère de la Culture	Stéphane Cagnot	Drac Ile-de-France
	Michel Simonot	Sociologue
	Philippe Henry	Sociologue
Compagnie Loïc Touzé	Loïc Touzé	Chorégraphe
La Caserne	Frédérique Magal	Coordonnatrice
Le Batofar	Julie DeMuer	Coordonnatrice
Alternation	Frédéric Atlan	Artistes
Alternation	Yann (Mirage), Chuck,	Artistes
Alternation	Titou (Michel Bonaldo)	Artistes
Alternation	Olivier, Pascal Olmer,	Artistes
Alternation	Karine, Tamara Bothkine	Artistes
Alternation	Mokrani, Pierre Manguin,	Artistes
Alternation	Manu Lebrun	Artistes
	Alain Lipietz	Député, économiste
Citi	Sabine Clément	Coordonnatrice
Mouvement	Jean-Marc Adolphe	Rédacteur en chef

Hors Les Murs	Jean-Luc Baillet	Directeur
Les Récollets	Jean-Jacques Barre	Membre de l'association
Fédération des arts de la rue	Pascale Canivet	Coordonnatrice et responsables de lieux
La Parole Errante	Jean-Jacques Hocquart	Administrateur
Les Frigos	Jean-Paul Reti	Artiste
Ciren	Martine Bour	Chargé de mission
Ministère de la Culture	Michel Tosca	Dai
Ministère de la Culture	Sylvie Hubac	Directrice de la Dmdts
Ministère de la Culture	Philippe Geffré	Directeur adjoint de la Dap
Ministère de la Culture	Wanda Diebold	Directrice de la Dapa
Ministère de l'Éducation	M. Chaintereau / C. Giffard	Directeur / chargé de mission
Ministère de la Ville / Div	Vincent Moisselin / Claude Renard	Conseiller techn. / resp. de la Culture
Ministère de la Jeunesse et des Sports	Gilles Garnier	Conseiller technique
Ministère de la Jeunesse et des Sports	Hélène Mathieu	Directeur
Ministère de l'Équipement	Lucien Marest	Conseiller technique
Secrétariat d'État à l'Économie sociale	Véronique Kleck	Conseiller technique
Ministère de la Culture	Michel Orier	Conseiller technique
Ministère de la Culture	Pierre Oudard	Conseiller technique
Fonds d'action sociale	Christiane Herrero	Directrice du secteur Culture
Afaa	Olivier Poivre d'Arvor	Directeur
Cabinet du Premier ministre	Brigitte Joseph Jeanneney	Conseiller technique
Ministère de l'Emploi et des Affaires sociales	Jean Alègre	Conseiller technique
Ministère de l'Aménagement du territoire	Jacques Archimbault	Conseiller technique
Caisse des dépôts	Isabelle Condemine	Responsable mécénat
Eppghv	Bernard Latarjet / Pierre Hivernat	Directeur / responsable spectacle vivant
Observatoire des politiques culturelles	René Rizzardo	Directeur
Datar	Catherine Virassamy	Chargé de mission
Datar	Marie-Caroline Terri	Chargé de mission
Ministère de la Défense	Jean-Philippe Baud	MRAI

Bibliographie

Livres et revues

Ève Chiapello - Artistes versus manager - Métailié - 1998
Laurence Roulleau-Berger - L'emploi en friche - L'Harmattan - 1999
Jean Nouvel et Jean Baudrillard - Les objets singuliers - Calman-Lévy - 2000
Paul Smith - Cinquante sites en France - Éditions du Patrimoine - 2000
Fabrice Raffin - Les fabriques, lieux imprévus - Éditions de l'Imprimeur - 2000
Techniques et Architectures - Friches industrielles et urbaines - 1997
Cornelius Castoriadis - Les carrefours du labyrinthe - Seuil
Ouvrage collectif - Itinéraires insolites à travers dix friches industrielles - Images en Manœuvres - 2000

Rapports

Jean-Michel Lucas - Les structures soutenant le développement des arts électroniques en France - Rapport au ministère de la Culture - 2000
Alain Lipietz - L'opportunité d'un nouveau type de société à vocation sociale - Rapport au Ministère des Affaires sociales et de l'Emploi - 2001
Sonia Kellenberger - Pratiques artistiques et nouvelles formes d'engagement sociales - Ministère de la Culture - 1998
Fabrice Raffin - La mise en culture des friches industrielles - Ministère de l'Équipement - 1998
Fazette Bordage - Les nouveaux lieux Culturels - Ministère de la Culture - 1990
Anne Quentin et François CampanA - Les lieux du possible - Thécif - La Scène - 2001
Emmanuelle Maunay - Les squats artistiques - Ministère de la Culture - 2001-05-06
Patrick Viveret - Reconsidérer la richesse - Rapport au secrétariat d'État à l'Économie solidaire - 2001
Art, villes, images - Éditions Paroles d'Aube - 1998

Colloques et rencontres

Les nouveaux lieux culturels - Rencontres Jacques Cartier - Montréal - 1996
Nouvelles formes, nouvelles pratiques, les conditions de l'expérience - La Villette - 1999
Ville, patrimoine, mémoire, actions culturelles et patrimoines urbains en Rhône-Alpes - La passe vent - 2000
Friches industrielles - lieux culturels - Colloque de la Laiterie - La Documentation française - 1993
Rencontres nationales en région pour l'action culturelle et artistique - Cassandre - 1999 - 2000
Petit Colloque de la Friche - Friche la Belle de Mai - 1995
La modification des lieux industriels - Séminaire Taup - 1999

Documents des structures culturelles rencontrées et revue de presse