



HAL
open science

La fabrique des lieux culturels

Françoise Lucchini

► **To cite this version:**

Françoise Lucchini. La fabrique des lieux culturels. Géographie. Université de Rouen, 2010. tel-02370652

HAL Id: tel-02370652

<https://normandie-univ.hal.science/tel-02370652>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE ROUEN
UFR des Lettres et Sciences Humaines
UMR I.D.E.E.S.

MEMOIRE D'HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Arrêté ministériel du 23 novembre 1988

VOLUME I - INEDIT

« LA FABRIQUE DES LIEUX CULTURELS »

Présenté et soutenu publiquement par Françoise LUCCHINI

Le 10 décembre 2010 à Mont-Saint-Aignan

JURY

Cyrille BERTELLE, Professeur à l'Université du HAVRE

Sophie de RUFFRAY, Professeur à l'Université de ROUEN (rapporteur)

Bernard ELISSALDE, Professeur à l'Université de ROUEN (référent)

Betty LEFEVRE, Professeur à l'Université de ROUEN

Denise PUMAIN, Professeur à l'Université PARIS I et membre de l'Institut Universitaire de France
(rapporteur)

Jean-Bernard RACINE, Professeur émérite à l'Université de LAUSANNE (rapporteur)

A Jean-Claude
 Jean-Baptiste
 Raphaël

« L'essentiel est invisible pour les yeux. »

Antoine de Saint-Exupéry

Le Petit Prince, 1940, p 72

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à Bernard Elissalde, Professeur à l'Université de Rouen, pour l'intérêt qu'il a porté à ce travail et pour la direction attentive et soutenue dont il a fait preuve tout au long de cette recherche. Son expérience, son acuité scientifique et sa disponibilité ont été constantes et indispensables à la réalisation de cette habilitation.

Je remercie l'ensemble des membres du jury de me faire l'honneur de participer à cette soutenance d'habilitation et de porter un regard éclairant sur mes travaux relatifs à « la fabrique des lieux culturels ». Je remercie vivement les rapporteurs d'avoir accepté de rédiger leur contribution.

Je remercie particulièrement Denise Pumain, Professeur à l'Université Paris 1 et membre de l'Institut Universitaire de France, d'être l'inspiratrice de ces travaux sur les lieux culturels et de détenir un enthousiasme toujours renouvelé vis-à-vis de la recherche, dont témoignent ses raisonnements fulgurants qui ont toujours alimenté mes réflexions.

Je remercie chaleureusement Jean-Bernard Racine, Professeur émérite à l'Université de Lausanne, qui m'a apporté une amplitude de vue et une assise intellectuelle, au travers de ses écrits et de ses multiples intérêts scientifiques, dont il a généreusement expliqué à ses lecteurs l'ossature et le champ des possibles.

La recherche étant pour moi une dynamique d'équipe, je n'oublie pas les soutiens dont j'ai bénéficié, soit au sein de mon laboratoire, soit dans les réseaux de recherche auxquels j'ai participé, soit dans les projets collaboratifs, ou dans les relations interpersonnelles d'échanges d'idées avec mes étudiants, et surtout avec mes collègues de géographie et d'ailleurs. Je tiens particulièrement à remercier, pour leur qualité d'écoute et leur acuité dans les confrontations d'idées et de vocabulaires disciplinaires, spécialement Cyrille Bertelle, Professeur à l'Université du Havre, pour nos discussions sur la dynamique culturelle urbaine, de même que je remercie chaleureusement pour nos échanges féconds Betty Lefèvre, Professeur à l'Université de Rouen, et Jean-Bernard Cremnitzer, Professeur à l'École Normale Supérieure d'Architecture de Normandie, et mes autres collègues du programme de recherche sur les friches culturelles.

J'exprime ma profonde reconnaissance à Sophie de Ruffray, Professeur à l'Université de Rouen, pour la droiture intellectuelle dont elle fait constamment preuve, pour sa finesse d'analyse et son soutien sans faille. Je remercie aussi chaleureusement Nathalie Avenel pour son aide éminemment précieuse et son talent à rendre moins ardues nombre de tâches techniques.

Enfin, je remercie de tout cœur les membres de ma famille et mes amis, relecteurs acharnés (contraints ?) et supporters attentifs et chaleureux.

Habilitation à Diriger des Recherches

« La fabrique des lieux culturels »

Introduction générale

Dans le champ des sciences humaines et sociales il existerait plusieurs manières de s'intéresser à l'expression de la culture en société. Dans l'espace urbain désormais familier pour plus de sept Européens sur dix, la réflexion qui suit propose de s'attacher aux lieux de culture. Ils constituent une catégorie particulière de lieux publics dans la ville, relevant d'une considération symbolique spéciale, immédiatement associée à des formes d'expression de la culture en société. Différents acteurs urbains publics ou privés, de l'individu à la collectivité, se mêlent lors de la création d'un édifice culturel, ou même simplement pour son usage ou son fonctionnement quotidien. Les lieux culturels sont au cœur de plusieurs perspectives ayant chacune une part d'expression de la culture en société. Ce sont d'abord des espaces publics, au sens de Jürgen Habermas, c'est-à-dire des lieux où se déroulent des transactions sociales et où la société civile peut intervenir (Habermas J., 1997). Les lieux culturels sont porteurs de sens et se distinguent des « non-lieux » sans âme identifiés par Marc Augé (Augé M., 1997). Ce sont des endroits clés pour la création et l'innovation, et ils permettent en cela d'approcher la réalité vécue par les artistes. Si l'on se penche sur leur fréquentation, les lieux culturels sont aussi porteurs de l'intérêt constitué par les pratiques culturelles (Donnat O., 1998 et 2009) et révèlent des comportements culturels sociétaux (Heinich N., 1998 et 2004). Sur un plan plus politique et stratégique, la manière dont des acteurs privés ou publics produisent et valorisent les lieux culturels dans une ville, parfois en les instrumentalisant, plus souvent en participant à leur patrimonialisation, relève du processus de « fabrique » des lieux culturels, qui est partie prenante de nos interrogations. Enfin, pour reprendre l'expression de Michel Foucault, les lieux culturels sont des « hétérotopies », c'est-à-dire des utopies localisées, où l'on a la capacité de juxtaposer plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un seul lieu, et où l'on conteste la société ou bien où on en invente une forme idéale. L'ensemble des lieux culturels existant en société compose un panel très varié de services à la population et de patrimoines

depuis des structures académiques élitaires jusqu'à des lieux de culture populaires, en passant par des espaces atypiques tels que des friches industrielles et urbaines devenues des centres culturels par requalification. La réflexion qui suit propose ainsi une contribution aux problématiques de localisation, d'utilisation et de patrimonialisation des lieux culturels.

Travailler sur un objet comme les lieux culturels suggérerait pour de nombreux géographes de s'insérer dans une perspective exclusive de géographie culturelle. Pourtant, le travail proposé soutient une articulation conceptuelle qui croise la géographie culturelle, l'analyse spatiale et la modélisation géographique. Cette position est peu habituelle en géographie, en particulier lorsque l'on s'intéresse aux lieux culturels en ville et aux cultures en société de manière générale. L'originalité de cette posture tient dans l'intérêt de croiser les approches classiques de géographie culturelle (Claval P., 1995, 1999 ; Pitte JR., 2006 ; Grésillon B., 2008) et les approches d'analyse spatiale (Lucchini F., 2002, 2005, 2006a, 2008) et de modélisation (Ghnemat R., Lucchini F., Bertelle C., 2008 ; Ghnemat R., 2009 ; Ghnemat R., Bertelle C., Duchamp H.E.G., 2010), vis-à-vis des lieux culturels, plutôt que de réduire le travail de recherche à une école de géographie. Combiner des approches conduit à percevoir depuis différents points de vue la réalité complexe des lieux culturels et la façon dont ils sont créés. Plus généralement, cette posture scientifique interroge la façon de penser la construction sociale de la réalité, comme le fruit d'un double mécanisme reliant les individus et la collectivité. L'un des mouvements est ascendant, car il part des individus, de la pluralité des usages sociaux, et de la part idéelle du réel (une même réalité peut être perçue très différemment d'un individu à l'autre) pour créer, par les interrelations que les individus entretiennent entre eux, une collectivité sociale qui est plus que l'addition des parties; l'autre mouvement est descendant, et correspond aux influences qu'exercent la société et ses grandes structures (idées, cultures, droit, politiques) sur les manières d'agir et de penser des individus. Dans ce projet, on souhaite tester des horizons théoriques et parvenir à un certain nombre de connaissances sur les lieux culturels à l'appui d'un parcours personnel de chercheur. Aussi explore-t-on ici d'un côté la dynamique des relations interindividuelles et ses dimensions matérielles et cognitives, ainsi que les formes d'action collectives de coopération et de concurrence dans les organisations sociales, et de l'autre côté, leurs traductions spatiales dans une ville au travers de l'étude des lieux culturels.

Cette recherche sur la « fabrique des lieux culturels » propose une réflexion qui se centre sur les lieux de culture et sur les façons dont on produit un lieu culturel. Dans le cadre de ce travail, nous plaçons les concepts de localisation et d'hétérotopie comme pivots pour envisager les lieux culturels. Ces lieux sont des éléments constitutifs de l'objet « ville », et détiennent des propriétés systémiques. Nous pensons que le choix d'un lieu par un individu ou par un groupe s'envisage dans un système interdépendant de lieux entre eux, qui ne peut faire l'économie du problème de la localisation, ni du système politique et social, ni de la

temporalité sociétale, ou encore du système économique foncier. Comme les lieux culturels se présentent comme des éléments d'un système spatio-temporel excessivement complexe emboîtés dans la ville, on ne peut les approcher ni par une démarche purement modélisatrice, ni par une démarche seulement d'analyse spatiale, ni par une démarche exclusive de géographie culturelle. C'est pourquoi, pour comprendre ces systèmes spatio-temporels, nous avons fait le choix de l'interaction des démarches de géographie culturelle et d'analyse spatiale descriptive d'une part, et d'analyse spatiale descriptive et de modélisation d'autre part. Si l'interaction de ces démarches est nécessaire en raison de la nature de l'objet étudié, elle est aussi féconde. Des travaux précédents menés sur des équipements culturels et des manifestations festivières en France, en Europe et au Québec, sur des politiques culturelles nationales et municipales, ainsi que sur des comportements culturels de la population, ont permis d'élaborer un cadre de référence sur les lieux de culture en sociétés, plus particulièrement adossé à l'espace de vie urbain et à un référentiel occidental (Benhamou F., 2004; Bourdieu P., Darbel A., 1969 ; D'Angelo M., Vespérini P., 1998 ; De Certeau M., 1980 ; Eurostat, 2002 et 2007 ; Lucchini F., 2002, 2003, 2005, 2006a, 2006c ; OPTEM, 2006 ; Pumain D., 1992 ; Pumain D., Saint-Julien T., 1978). Nous avons le projet de rapprocher les lieux culturels de l'objet « ville », et plus particulièrement de ses mutations perceptibles que dessine le changement urbain. Dans cette perspective, une réflexion a été construite pour articuler deux démarches scientifiques relevant d'écoles géographiques différentes.

Pour la première démarche scientifique, croisant géographie culturelle et analyse spatiale descriptive, le choix de l'objet géographique est volontairement porté sur des lieux culturels peu classiques, non académiques, on pourrait dire des lieux culturels inattendus, qui n'avaient pas vocation à devenir des lieux de culture. C'est le cas des « friches culturelles » initiées par la société civile, qui sont des expériences de réutilisation, à des fins de renouvellement artistique et culturel, de bâtiments ayant eu une fonction industrielle ou commerciale au cours du XX^e siècle. Le terme de « friche culturelle », choisi par les personnes à l'initiative des requalifications, n'indique pas que le lieu est à l'abandon après avoir eu pendant un temps une activité culturelle, mais associe volontairement l'image d'une friche industrielle ou commerciale, c'est-à-dire un espace urbain tombé en désuétude qui attend un futur usage, avec le nouvel usage culturel du lieu en cours d'élaboration. Pour cette première approche scientifique, on développe ici une investigation comparative d'une dizaine de friches culturelles européennes sur la manière dont ces lieux culturels atypiques se sont créés, en associant une analyse de géographie culturelle à une analyse spatiale descriptive du phénomène. Cette méthodologie relève d'une recherche fondée sur la démarche inductive, où l'observation empirique et l'analyse comparative des pratiques et des lieux peuvent permettre des généralisations successives, par la suite confrontées à nouveau à la réalité de terrain, et ensuite à une analyse spatiale qui entrevoit les aspects

qualitatifs et quantitatifs du phénomène. Dans cette première démarche, le choix de développer une approche interdisciplinaire permet d'appréhender les questionnements géographiques, sociaux et territoriaux, mais aussi les aspects architecturaux, artistiques, culturels, économiques, historiques et patrimoniaux engendrés par ces friches culturelles. Ces lieux culturels atypiques relèvent de mouvements collectifs issus de la société civile, souvent avec le soutien d'élus locaux. C'est un phénomène mis en place à partir des années 1970 dans un contexte de désindustrialisation à l'échelle de l'Europe entière, particulièrement marqué au milieu des années 1980 en France (Henry P., 2009 ; Hurstel J., 2009 ; Lextrait F., 2001 ; Raffin F., 2007). Les villes se retrouvent en effet, suite à la désindustrialisation, avec des morceaux entiers de leur territoire qui ne servent plus à rien, alors qu'ils remplissaient l'office de zones d'activités productives à l'époque industrielle. Les friches culturelles constituent un réinvestissement possible de ces zones à l'abandon et un élément pertinent à considérer dans la perspective du changement urbain. Elles portent des projets pouvant aller d'une finalité pragmatique, consistant à chercher de nouveaux espaces de travail et de vie, à une finalité idéologique, de renouvellement de la conception de l'art et de son rapport à la société, aux populations et aux territoires. Il semble qu'il faille être attentif à ces lieux parce que c'est là que s'inventent des formes d'être ensemble, des expérimentations locales pas nécessairement prestigieuses, où les générations qui viennent inventent de nouvelles pratiques et de nouveaux modes organisationnels. Plusieurs questionnements se posent. D'un point de vue élargi on peut se demander en quoi ces édifices recyclés participent à une évolution générale, c'est-à-dire aux transformations culturelles, sociales, économiques et urbaines, dans lesquelles nos sociétés sont engagées depuis un quart de siècle (nouveaux modes de développement économique, transformation urbaine, nouvelles technologies, nouvelles pratiques). Selon un regard plus sectoriel, on peut interroger la spécificité de ces lieux recyclés vis-à-vis de l'ensemble des lieux culturels et questionner la façon dont ils ont été créés. Dans un sens plus incisif, en suivant l'hypothèse que l'investissement artistique des friches rend possible une seconde vie pour des espaces urbains abandonnés, il faudrait rendre compte dans quelle mesure cet investissement en fait des lieux où s'inventent de nouvelles pratiques entre loisirs, culture et économie. Cela pose alors la question de l'évaluation de ces centres culturels et plus exactement de comment détecter et évaluer les effets sociaux et territoriaux de la réutilisation de friches industrielles, tant au plan local qu'à une échelle globale, en embrassant d'un regard interdisciplinaire des indicateurs qualitatifs et quantitatifs. On peut encore s'interroger sur les formes de patrimonialisation à l'œuvre et sur les modes d'intervention architecturale menées dans ces lieux qui pourraient relever d'un caractère spécifique ou novateur. Cette recherche sur les lieux culturels en général et les friches culturelles en particulier proposera ainsi une contribution aux questions touchant aux phénomènes de patrimonialisation, aux logiques de la construction de la valeur symbolique, à la transformation des territoires et aux nouvelles formes du lien social. Plus encore, l'originalité de l'apport de ce projet de recherche réside

dans l'interprétation géographique, puisqu'on investira le changement urbain au travers des lieux culturels, alors qu'il est généralement évoqué du point de vue du logement ou des catégories sociales.

La seconde démarche lancée pour cette réflexion, croisant analyse spatiale descriptive et modélisation, offre une perspective davantage tournée vers l'étude des mécanismes qui relèvent du processus de création des lieux culturels et des mécanismes qui se réfèrent à l'usage que les individus font de ces lieux culturels. Il s'agit alors dans cette seconde démarche de mettre en évidence la complexité des éléments sociologiques, démographiques, politiques et urbanistiques en place dans une ville et la complexité des acteurs culturels et urbains et de leurs projets de ville, ainsi que les motivations des personnes à l'initiative des créations d'édifices culturels. La finalité de cette seconde démarche consiste à comprendre la complexité et le jeu de tous les éléments en place, en conduisant des tentatives itératives de modélisation d'un espace culturel urbain localisé (l'espace de l'agglomération rouennaise) et de création de lieux culturels, où se mêle le jeu de différents « acteurs » et de leurs interrelations. Cette seconde démarche modélisatrice s'intéresse également aux comportements culturels des individus, vis-à-vis des lieux culturels. Ces comportements sont envisagés à l'échelle des individus et à celle de la collectivité sociale. L'idée de « système spatio-temporel culturel » est développée, où les éléments du système en interaction complexe sont les individus sociaux, les lieux culturels et l'environnement spatial urbain. Les individus sociaux interagissent entre eux selon des paramètres qui relèvent de comportements culturels sociétaux connus (sociologie des publics), avec une marge d'imprévisibilité et de comportements non déterminés, susceptibles de créer des propriétés émergentes et de l'auto-organisation. Dans cette démarche de modélisation et d'analyse spatiale deux orientations sont prises. La première orientation concerne le comportement général d'une population urbaine vis-à-vis de l'ensemble des édifices et écoles artistiques existant en ville. Chaque édifice ou école disposerait alors d'une certaine attractivité et intégrerait les jeux de compétition et de coopération développés pour répondre à des demandes et à des comportements culturels individuels et collectifs. Bien entendu, la structuration culturelle qui sous-tend la pratique des individus sociaux sera elle aussi abordée. Il s'agit en cela de comprendre quelles temporalités et quelles spatialités se dessinent sur un territoire urbain et national dans la mise en place d'une palette diversifiée d'édifices culturels et d'écoles artistiques, répondant à un registre artistique académique mais aussi à registre culturel populaire. La seconde orientation envisage les comportements des individus et leurs déplacements sur un espace urbain en situation normale, et lors d'une manifestation culturelle gratuite de niveau international. L'étude des déplacements quotidiens heure par heure des populations lors d'une grande manifestation de rang international peut être réalisée au travers de l'usage que font les populations présentes dans l'espace urbain de leur téléphone portable. Ces

données fines d'un point de vue temporel et spatial interrogent la « pulsation de la ville », et envisagent de connaître la mobilité des populations en temps réel d'une manière résolument différente des recensements classiques de la population. Le mouvement quotidien de *groupes de personnes* (travailler à l'échelle de groupes d'usagers permet de conserver l'anonymat des usagers) qui appellent et circulent dans l'espace urbain peut être étudié et modélisé, lors d'une activité urbaine normale, et en particulier lors d'une activité urbaine modifiée par une grande manifestation culturelle. On pose ici la question d'une ville qui peut être pratiquée différemment, selon qu'il s'agisse d'un temps urbain normal ou bien d'un temps urbain « perturbé » par une grande manifestation. Les pics de fréquentation de cette pulsation urbaine sont supposés varier dans le temps et dans l'espace de la ville, selon que l'on soit pendant ou en dehors d'une grande manifestation culturelle, ou bien en semaine et lors du week-end, ou encore selon les heures d'une même journée. Cette perspective de recherche propose d'interroger la mobilité urbaine dans la perspective d'une perturbation temporelle et spatiale liée à un événementiel culturel et de tenter d'approcher la réalité de la « pulsation » d'une ville. Les deux orientations de cette démarche modélisatrice ont la même finalité : saisir l'effet de l'espace et la friction de la distance sur la pratique culturelle des individus, et plus précisément apporter une interprétation géographique à cet univers culturel.

Ce mémoire soutient un double objectif méthodologique et conceptuel : méthodologique, dans le sens où l'on propose un protocole de recherche empruntant à plusieurs écoles de géographie ; et conceptuel, dans la contribution apportée par l'interprétation géographique à la connaissance des lieux culturels, de leur articulation avec le territoire urbain, le patrimoine culturel, l'économie et la société.

Deux parties majeures composent ce volume.

La première partie situe le cadre conceptuel associé aux lieux culturels. Ces derniers se définissent en premier lieu comme des espaces publics, précisément là où se déroulent les transactions sociales, les échanges, le débat sur les idées et la société, et la critique portée par les œuvres artistiques (Habermas J., 1962). Ils se comportent à la manière des hétérotopies de Michel Foucault (Foucault M., 1994). Leur géographie dévoile des formes de spatialités spécifiques pour la culture, des formes de centralités, un certain rapport au territoire, des contraintes spatiales et des inégalités visibles (Lucchini F., 2002). Les questions de patrimoine sont inhérentes aux lieux culturels (Choay F., 1987 et 1992), et s'expriment avec plus d'acuité selon la tension qui s'exerce entre le choix de la protection patrimoniale contre celui de la valorisation et du développement (Ashworth G., 2007 et 2009). L'utilisation par les usagers des lieux culturels pose la question de la sociologie des publics des sociétés postindustrielles. La capacité des lieux culturels à accueillir les pratiques artistiques individuelles, à développer des formes d'apprentissage de compétences et de

sociabilité en lien avec le territoire, et à échanger autour des œuvres, facilite le processus de recomposition des liens sociaux. Des formes de centralités naissent des activités culturelles, même si la structuration du territoire qui se développe à l'aide d'activités culturelles n'atteint pas les niveaux de centralités fonctionnelles exercés par exemple par la mise en place d'un pôle d'emplois autour d'un Centre Hospitalier Universitaire, ou plus simplement, d'un pôle administratif comme une préfecture. Pour autant, les lieux culturels participent chacun à leur manière à l'émergence de véritables espaces publics. Si les friches culturelles paraissent être un objet d'étude éloigné d'un académisme conventionnel en matière de culture, elles n'en constituent pas moins un lieu culturel qui s'inscrit dans cette dynamique de création d'espace public de proximité. Elles ont le mérite de faire converger autour de la question de la requalification d'espaces urbains, des univers scientifiques différents : géographie, sociologie, histoire, patrimoine industriel, architecture, monde artistique et économie. Les travaux empiriques proposés dans cette première partie permettront de rendre compte de la spécificité des friches culturelles parmi l'ensemble des lieux de culture, de même que leur capacité à former système et à participer à la reconversion d'un espace urbain en friche et à ré-impulser un territoire de vie, dans le sens d'un espace public autour d'elles.

La seconde partie porte sur les interrogations liées aux pratiques, aux motivations et aux systèmes d'acteurs. On envisage les lieux culturels comme des acteurs du système spatio-temporel complexe inscrit dans la ville. Divers éléments interagissent sur un espace géographique réel animé de mécanismes relevant des politiques culturelles, de la sociologie de la culture, et de l'économie culturelle. Les politiques culturelles s'exerçant à différentes échelles, les enjeux urbains doivent se conjuguer avec des politiques s'énonçant à une autre échelle, nationale, supranationale et globale. Les principes économiques (Benhamou F., 2004 ; Scott A. J., Leriche F., 2005 ; KEA European Affairs, 2006), et les mécanismes d'image de marque, d'imitation, de merchandising, de labels sont aussi présents dans le domaine culturel que dans d'autres secteurs d'activité. La recherche de retombées économiques par la culture, notamment par la mise en place d'événementiels de rang national ou international (Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2002 ; Bovy P., Potier F., Liaudat C., 2003 ; Sprindler J., Huron D., 2009) et de manifestations temporaires comme les festivals, expose une des orientations très contemporaines promues par les décideurs politiques urbains au travers de la culture, en sus d'une politique de formation culturelle de long terme, assez éloignée de la protection des cultures singulières et traditionnelles. Ce champ d'action correspond à celui de l'économie de la culture, du contexte de mondialisation culturelle, de la médiatisation des activités, des industries culturelles et des produits culturels reproduits en très grand nombre et diffusés au plan mondial. Le festif est une des clés pour animer la ville et la nimber de notoriété (Lucchini F., 2003, 2006c). La mise en place de plus longue haleine et sur un temps historique plus étoffé d'un panel d'édifices et d'écoles artistiques

sur un territoire participe d'une structuration culturelle urbaine et nationale. Si la sphère culturelle a toujours été présente au sein des villes, ces dernières ont emprunté au sortir des années 1970 en Europe un tournant culturel, qui s'est concrétisé par une frénésie d'implantation d'activités culturelles à un rythme très soutenu. Le pourquoi et le comment de la localisation d'une activité culturelle ou d'une manifestation dans une ville sont deux questions connexes, à relier à l'interrogation centrale soulevée dans cette deuxième partie : l'usage des lieux culturels. Un essai de modélisation de la dynamique culturelle urbaine sera développé au travers d'une approche systémique des usagers des lieux culturels. Cette modélisation dynamique simule le fonctionnement du système spatio-temporel culturel, dans l'espace réel de l'agglomération rouennaise. De même, on investira la question de l'impact d'activités culturelles événementielles sur la présence de la population en ville, et sur la mobilité de cette population. Nous posons ainsi notre regard sur la pulsation urbaine perceptible et sur le choix de développer des activités festives en ville. Cette seconde partie tentera de poser les bases d'une modélisation de la complexité de la dynamique culturelle urbaine dans les sociétés contemporaines. S'inspirant des acquis des sciences de la complexité, et désirant tester quelques modélisations, un des objectifs majeurs sera de discuter le rôle de l'espace dans le processus de fabrique des lieux culturels dans les villes.

Partie I : Lieux culturels en société

Chapitre I : Lieux culturels, entre « objets patrimonialisés » et fonction urbaine

Introduction : La production de l'espace par les sociétés et l'effet retour

Le regard d'un géographe se penche très directement sur la manière dont les sociétés, depuis l'individu, au groupe, à l'institution publique ou privée, à l'entreprise, aux organisations, et à l'Etat aménagent leur espace de vie : comment on vit, on aime, on circule, on meurt, imprime des traces visibles et des signes plus ou moins directement perceptibles sur l'espace, au sens d'une véritable écriture géographique des sociétés sur la Terre (Pinchemel P. et G., 1988). C'est justement l'existence de ces différents choix humains d'espaces de vie et de ces marques matérielles et immatérielles des sociétés sur le palimpseste terrestre qui confère à l'espace géographique une vertu explicative (Auriac F., 1986 ; Brunet R., Dollfus O., 1990). Un géographe, ou un anthropologue, ou tout autre spécialiste étudiant les sociétés, reconnaît d'emblée l'existence de ces signes, et derrière ces signes, l'interaction complexe qui se noue entre le spatial et le social. Dans la communauté géographique, on soutient que l'espace n'est pas neutre. Certains expliquent ce fait en soulignant que le spatial est un fait social (Rougerie G., 2000 ; Di Méo G., 1991 et 2008), pouvant aller jusqu'à générer une identification collective, en référence à la similarité observée par l'anthropologue Marcel Mauss au début du XX^e siècle entre les noms des peuples eskimos et les noms des lieux qui les accueillent. D'autres complètent ce propos en énonçant que l'espace n'est pas seulement un cadre produit des sociétés : il crée en retour, par les contraintes qu'il impose ou les possibilités qu'il offre, des comportements humains particuliers, soit répétitifs, soit innovateurs (Bourdélais P., Lepetit B., 1986) et qu'il est nécessaire de comprendre toute la diversité des perceptions et des représentations humaines des espaces (Raffestin C., 1986 ; Berque A., 1990 et 2000). En réalité, nous pensons que ces deux angles de vue jouent de concert : les sociétés produisent une diversité d'espaces et en retour ces espaces produisent un effet sur les sociétés. Ce va-et-vient résulte

du fonctionnement systémique qui relie les hommes à leurs espaces de vie (les cheminements et déplacements réguliers) ainsi qu'à leurs espaces vécus (les espaces des pratiques et des imaginaires). C'est dans cette interaction continue et « circulaire », présentant dans le sens « société → espace » l'appropriation territoriale et le marquage spatial, et dans le sens « espace → société », l'espace vécu et perçu et le marquage immatériel, que se positionne notre démarche de recherche géographique sur les lieux culturels. Nous présentons dans ce chapitre le cadre conceptuel des lieux culturels, en plaçant au cœur de nos réflexions deux concepts centraux : la localisation et l'hétérotopie.

I.1.1) Culture en société et esprit du lieu

Dans cette prise en compte du système créé entre les sociétés et leurs espaces géographiques, nous avons choisi de considérer notre objet d'étude comme un espace parmi d'autres possibles, donc comme un espace produit des sociétés, qui peut avoir une répercussion sur ces dernières. L'intérêt que nous portons aux espaces urbains et à leurs potentiels en matière de culture nous a conduits à explorer le champ des activités artistiques et culturelles au sens large. Les lieux culturels constituent dans les villes, selon les cas, et avec une plus ou moins grande intensité, des « objets patrimonialisés », un patrimoine, des repères visuels et des services urbains, et parfois des symboles, qui conjuguent nombre d'acceptions du mot « culture » et véhiculent la multiplicité des formes de cultures contemporaines.

Pour comprendre comment les lieux culturels sont perçus et utilisés par les hommes, il est nécessaire de revenir ici sur la notion de culture, telle qu'elle est issue du concept romain d'un savoir maîtrisé d'une part, et d'autre part, d'un processus paisible et jamais achevé, visant à rendre une terre fertile et un esprit fécond, comme le rappelle le « *cultivez votre jardin !* » de Voltaire. La culture a un fondement proprement humain. Selon George Bataille, elle est ce par quoi l'homme se distingue de l'animal (Bataille G., 1967) : c'est ce qui s'acquiert au sein d'une société et ce qui relève de l'homme, un ensemble de connaissances acquises qui permettent de développer le sens critique, le goût, le jugement. Dans les sociétés humaines, la culture se présente sous la forme d'un ensemble complexe et évolutif de formes acquises de comportement mêlant normes, habitudes, répertoires d'actions et de représentations, où l'on retrouve les aspects spirituels et artistiques (les beaux-arts, l'architecture), les aspects intellectuels (le langage, la philosophie, la science, les outils), et les institutions sociales ainsi que les systèmes de valeurs esthétiques, morales et religieuses (l'histoire, les mythes, les pratiques rituelles, les pratiques alimentaires, les jeux, le folklore, les aspects de la vie sociale, le droit, la religion). D'un point de vue plus unifié, en dépassant l'observation d'une grande diversité de formes culturelles des sociétés humaines dans le

monde, la culture apporte le sens de l'universel, car elle permet de se dégager de la particularité du vécu, de la subjectivité de l'individu et de développer une capacité à effectuer des distinctions (concept de « *Bildung* ») (Hegel G.W.F., 1939). Aussi, la culture propose-t-elle de mettre à distance l'immédiateté naturelle, c'est-à-dire l'« être » ou l'animal humain, et d'introduire une autre dimension de la réalité, métaphysique et créatrice, le « faire » de l'homme (Cassirer E., 1975). C'est ce point que soulève Hannah Arendt lorsqu'elle explique qu'une dimension de spiritualité est intrinsèquement attachée à la notion de culture (Arendt H., 1999). Si l'homme n'a pas l'exclusivité du fonctionnement en société, au regard de l'organisation existant dans le monde animal par exemple chez les fourmis ou les abeilles, son fonctionnement relève plus d'une dimension spirituelle et symbolique que d'un fonctionnement en termes de réceptions de messages et de réactions conditionnées par des stimuli. Par ailleurs, la culture procède de l'individu et peut se confondre avec l'intimité d'un homme, ses goûts et son libre-arbitre, autant qu'elle procède du groupe d'individus, lorsqu'elle est proposée au sein de la famille ou de l'enseignement scolaire, ou encore à travers les médias et les industries culturelles, c'est-à-dire lorsqu'elle est construite dans un cadre sociétal. En cela, les œuvres culturelles et les formes de culture existent pour que l'homme puisse se réaliser et se définir. On assiste justement à une multiplicité des formes de culture existant dans nos sociétés et à leur caractère évolutif, comme le soulignent les mots de Marc Augé : « *les cultures travaillent comme le bois vert et ne constituent jamais des totalités achevées* » (Augé M., 1992). Tout individu joue de ce caractère multiple et évolutif des formes de culture en société. Qu'attend-on aujourd'hui de la culture ? Cela peut consister en plusieurs aspects qui peuvent s'entremêler, tels un mode d'accès au beau, un moyen de s'exprimer, un mode de production d'une société, un vecteur de dépaysement, un moyen de partage possible, un processus de réalisation de soi-même. Plus profondément, la culture constitue pour chacun un moyen de dire sa différence et en même temps d'exprimer son appartenance à un (ou à plusieurs) groupe(s) : on décèle ici un paradoxe contenu dans le concept de culture, qui permet d'exprimer une altérité et une capacité d'invention personnelle autant qu'une appartenance commune (Lucchini F., 2005, 2006a). Si des formes idéelles de culture peuvent être déconnectées d'un support matériel ou bien même d'un territoire, comme certains rites mélanésiens peuvent l'être, les lieux culturels constituent des expressions culturelles au sens fort et en même temps des supports matériels qui participent de ce double mécanisme culturel d'altérité et d'appartenance. Ce sont des vecteurs d'une culture plurielle, qui permettent d'« *ouvrir des possibles* » (De Certeau M., 1980).

Un lieu est un espace doté d'un caractère qui le distingue. Les lieux festivaliers, les sites de manifestations temporaires, les musées, les salles de spectacles, les bibliothèques, les écoles artistiques, les centres culturels, les galeries d'art et salles d'exposition, les monuments, les théâtres, les opéras, les salles de concert, les cinémas, les cafés-musique,

les sites archéologiques... constituent une catégorie très hétéroclite de lieux présents dans les espaces urbanisés. La variété de ces lieux culturels reflète l'élargissement contemporain de la définition du terme de culture, depuis une acception académique et souvent élitaine en référence aux beaux-arts jusqu'à des aspirations plus populaires. Certains lieux peuvent apparaître d'une importance majeure, sous l'effet du poids de l'histoire, de choix politiques, ou de nécessités économiques. Parmi ces lieux culturels, quelques-uns accèdent au rang de patrimoine et occupent une place à part, parce que l'édification de monuments ou leur existence renvoie à la valorisation d'une mémoire commune ou de racines historiques profondes (Choay F., 1992). D'autres lieux culturels sont plutôt assimilés à des lieux de culture ordinaire, d'apprentissage, des lieux de vie quotidienne ou de convivialité. De statut ou de fonction différents, les lieux de culture semblent tantôt être des symboles, tantôt des emblèmes identitaires, tantôt des lieux de rituels sociaux. D'un point de vue général, les lieux culturels sont des espaces de nature patrimoniale dans lesquels les populations citadines ont la possibilité d'évoluer et de se créer des « *univers culturels* ». Selon les niveaux de pratiques culturelles, ces univers culturels relèveront d'une relation soit très ténue, soit très étroite et éclectique, avec le monde des arts et de la culture (Donnat O., 1997). Comme toute production humaine sur l'espace géographique, les lieux culturels présentent des réalités physiques qui peuvent être sources de représentations variées et d'une iconographie paysagère particulière, où affleurent des symboles idéels et matériels partagés par une communauté (Cosgrove D.E., 1984). On peut en ce sens s'interroger sur le paysage créé par leur présence, et conduire une lecture de ce paysage qui tend à appréhender le « *sens du lieu* », perceptible au travers de la disposition architecturale, du design, du choix d'éléments naturels et d'éléments humains, et du lien de ce même paysage avec l'histoire de la formation sociale, ainsi que du positionnement vis-à-vis de paradigmes de développement économique (Cosgrove D., Daniels S., Baker A., 1988). D'un point de vue plus abstrait encore, Christian Norberg-Schulz évoque l'idée du « *genius loci* », de l'« *esprit du lieu* » que les hommes perçoivent au travers de l'ambiance créée par le paysage et l'architecture (Norberg-Schulz C., 1981). La double fonction idéale et matérielle des lieux culturels a été très peu prise en compte par les géographes.

Aussi pourrait-on considérer que les sociétés produisent des lieux culturels et plus généralement un patrimoine intrinsèque qui se transmet au travers d'une inscription qui peut être à la fois matérielle et immatérielle. Au sens d'une production culturelle idéale, on retrouve les marquages immatériels qu'élaborent les sociétés comme les identités et les formations socio-spatiales au sens de « *l'unité de l'espace vécu* » que construit tout acteur social (Di Méo G., 1991). On y trouve aussi les idéologies territoriales au travers des représentations mentales, individuelles et collectives qui, selon Guy Di Méo, « *façonnent notre connaissance du monde et régissent nos pratiques* ». Dans le sens où l'inscription culturelle des sociétés passe par le médium d'un territoire, entrent en ligne de compte les

aspects sociaux liés à la propriété, à l'appropriation et à l'appartenance commune. La composante locale du lieu se lit derrière une coloration territoriale particulière, parfois emblématique d'un peuple précis. D'une façon plus abstraite et aboutie encore, les marquages immatériels peuvent prendre corps dans l'idée d'esprit du lieu. Ce *genius loci* peut être perceptible dans un lieu naturel ; ainsi, la vision d'un paysage composé d'une terre désertique immense et monotone écrasée par un soleil ardent peut engendrer chez l'observateur une réflexion sur la finalité humaine. Le *genius loci* peut aussi bien être présent dans un lieu plus artificiel, comme nous le montre l'architecture antique des villes grecques ponctuée de temples, monuments et places centrales articulés entre eux en référence à un monde cosmique. Ou encore, le *genius loci*, qui se révèle derrière le plan en échiquier de la ville américaine, peut n'exprimer aucune idée cosmique, mais renvoyer l'observateur à l'idée d'un monde ouvert aux opportunités aussi bien horizontales que verticales. Roger Brunet rappelle que la capacité d'évocation d'un lieu renvoie à des schémas de représentation ancrés dans les hommes : « *l'esprit des lieux n'est pas dans les lieux mais dans les hommes* » (Brunet R., Dollfus O., 1990). Par ailleurs, selon un angle de vue anthropologique, les marquages immatériels existent sous la forme de pratiques spirituelles, de rites, de mythes et de symboles (Lévi-Strauss C., 1964 ; Mauss M., 1960 ; Racine JB., 1993). Parfois ces marquages immatériels peuvent n'avoir aucune traduction spatialisée ou territorialisée. Dans la perspective d'une production culturelle matérielle, on retrouve des inscriptions matérielles sur l'espace géographique, des concrétisations visibles dans le paysage, en somme un marquage spatial des sociétés. En ce sens, on distingue de façon nette et visuelle l'émergence du « caractère » du lieu, à la fois identifié et identifiant, sous la forme d'une identité ayant un ancrage spatial. Le paysage formé d'éléments naturels et de constructions humaines contient alors des « lieux significatifs » porteurs de contenus existentiels, ce qui est souvent vérifié par le fait que la plupart des gens se sentent perdus lorsqu'ils sont face à un « paysage étranger ». Le caractère du lieu est largement déterminé par l'articulation qui se noue entre un ordre intelligible et un ordre spirituel. Dans l'ordre intelligible opèrent les modalités concrètes de l'environnement naturel, de la disposition et de la structure technique et formelle des édifices : c'est-à-dire reposer sur le sol ; s'élever vers le ciel ; prendre la lumière ; circuler à l'intérieur et à l'extérieur. L'ordre spirituel relie quant à lui le lieu à un monde abstrait, à un imaginaire idéal. Un processus procède de ce principe d'articuler un ordre intelligible à un ordre spirituel : il s'agit de la patrimonialisation.

I.1.2) L'objet « patrimonialisé » et le patrimoine

Les questions autour de l'émergence du « sens du lieu » et du « caractère du lieu » évoquées plus haut peuvent aussi se poser en termes d'une « valeur » attachée à ce lieu. Selon Paul Valéry, il y a valeur lorsqu'il y a appréciation et jugement d'importance. C'est ce

processus d'appréciation de la valeur qui est à l'œuvre lorsqu'intervient le phénomène de patrimonialisation. La question de la patrimonialisation des lieux culturels se pose ici avec force et il convient de distinguer la notion de patrimoine de la notion d'objet patrimonialisé (Lamy Y., 2004). Par étymologie, on rappelle souvent que le patrimoine est un héritage qui est transmis du père ou de la mère, par exemple comme le patrimoine génétique d'un individu, ou le patrimoine financier familial. Dans la perspective d'un patrimoine commun à un groupe social, cela représente ce qui est hérité et transmis des sociétés passées (Babelon J.-P., Chastel A., 1980) et ce qui est construit et recomposé par les sociétés actuelles. Le patrimoine est donc à concevoir en tant que construction sociale. La patrimonialisation, c'est-à-dire l'action de devenir patrimoine, consiste en une « *filiation inversée* » selon le philosophe Jean Pouillon, puisqu'on reconstruit une relation au passé, historiquement datée (« *restitution* ») et sociologiquement définie (« *remémoration* ») (Pouillon J., 1998). Le patrimoine conjugue ainsi des temporalités diverses, en superposant les temps anciens avec les recompositions du moment. Le patrimoine met également en jeu des capacités de perception et de représentation culturelle individuelle ou collective (communautés ou groupes). Cela est particulièrement visible derrière le caractère évolutif du sens et du contenu de la notion de patrimoine. Que choisit de voir l'individu lambda en visite dans un site, en termes de « patrimoine » ? Et qu'entend-on comme « patrimoine commun » dans la société ? S'agit-il d'un patrimoine linguistique, de littérature, d'art, d'architecture, de connaissances et de découvertes scientifiques, de paysages et de curiosités naturelles, de savoirs ethnologiques, de traces de civilisation, de particularismes historiques et géographiques, ou d'un patrimoine institutionnalisé au regard d'un académisme culturel qu'une collectivité souhaite conserver et protéger ? Pour illustrer le caractère évolutif de la notion de patrimoine, rappelons par exemple qu'en 1965, même pour le patrimoine institutionnel et académique constitué par les monuments historiques en France, l'ordre de classement historique a été bousculé par le ministre des affaires culturelles André Malraux, en privilégiant l'œuvre de Le Corbusier avant des œuvres du XIX^e siècle inscrites sur liste d'attente.

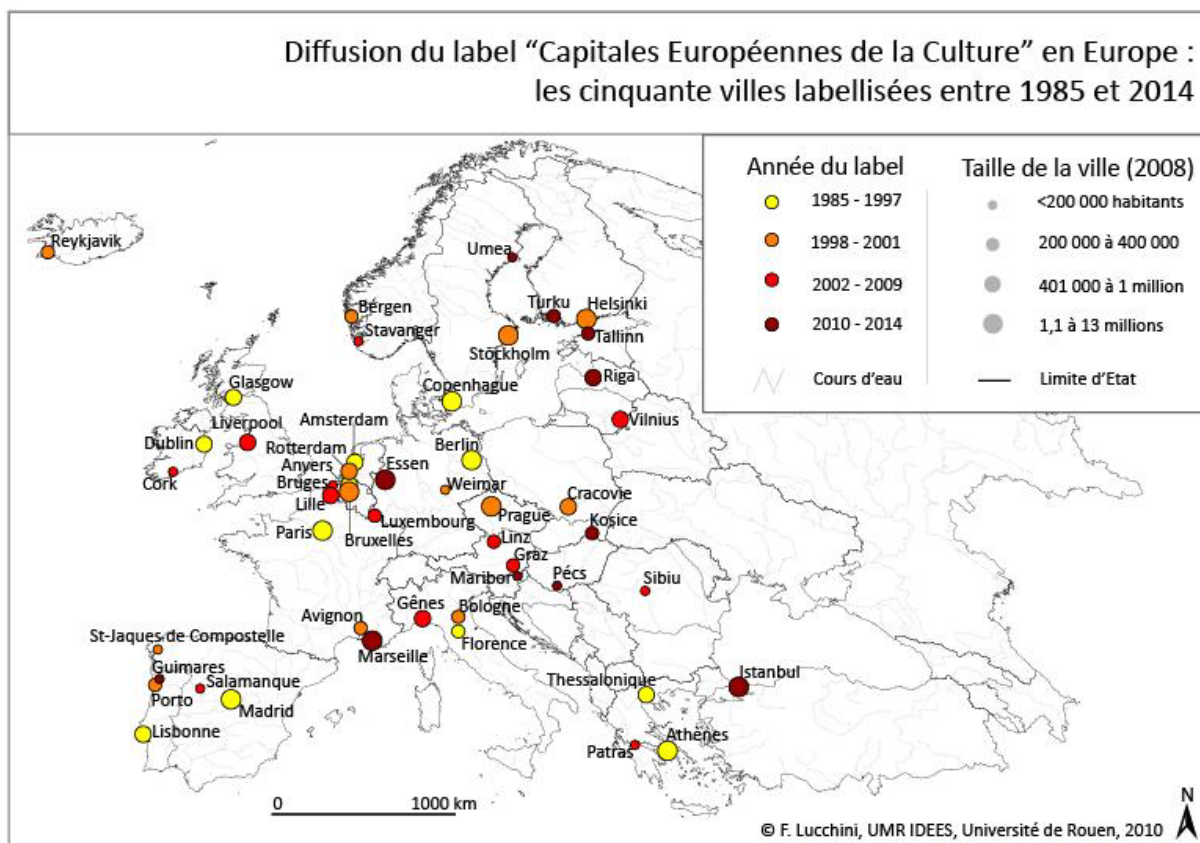
La conscience patrimoniale n'existe pas immédiatement mais provient d'un processus d'appropriation collective qui touche un groupe social dans son ensemble par leurs actions réciproques et interdépendantes. L'adhésion du groupe peut parfois emprunter des chemins conflictuels (Veschambre V., 2008), mais lorsque l'adhésion est réalisée, l'objet pressenti est doté d'une « valeur » qui fait consensus. Cette valeur le distingue définitivement d'une production ordinaire. Par exemple, la patrimonialisation d'un bâtiment, peut se fonder sur une valeur relative à l'histoire architecturale du bâtiment, comme l'existence de la première charpente métallique rivetée du XIX^e siècle. Généralement, la patrimonialisation est un processus qui s'étend sur la durée et qui demeure mouvant, incertain, ouvert et infiniment varié dans son ampleur et son intensité. La patrimonialisation n'est en effet pas forcément un processus abouti et peut demeurer fragmentaire. Elle repose sur les volontés croisées de médiateurs, comme les usagers, les

élus, les associations, les administrations, qui en déterminent la sélection et conduisent le processus selon des moteurs comme la mémoire, l'esthétique, l'intégrité, l'authenticité, le rassemblement social... Par certains côtés, le processus de patrimonialisation est en lui-même un moment de création, puisque le mode opératoire est ouvert à de nombreuses expérimentations (Leniaud J.-M., 1992 et 2002). Le fait d'accéder au rang de patrimoine implique une reconnaissance institutionnelle, dans le sens où l'objet doté d'une valeur patrimoniale détient alors une vocation à perdurer dans sa matérialité (Lamy Y., 2004). Cette vocation suppose la mise en place d'une politique de protection et de conservation sur un long terme. Le classement en patrimoine est ainsi l'étape la plus aboutie de la patrimonialisation lorsqu'un groupe social reconnaît la valeur de l'objet pressenti, lorsque ce groupe le régit et le protège, et quand l'intervention institutionnelle devient légitime. Le patrimoine constitué impose ainsi des contraintes, même s'il n'interdit pas ultérieurement des compromis ni des évolutions (Mathieu J.-N., 2003). Un risque est pourtant présent dans le processus d'aboutissement patrimonial : celui du ralentissement de la création par la pétrification du cadre et par la mainmise des institutions (Lextrait F., Kahn F., 2005). En cela, les intervenants des « friches culturelles » expriment parfois un refus total de l'objectif patrimonial alors qu'un observateur extérieur peut y déceler l'existence d'un processus de patrimonialisation en cours (Cousin S., Da Lage E., Debruyne F., Vandiedonck D., 2008).

Le phénomène patrimonial est aussi une construction culturelle et politique. Le lien entre culture et patrimoine est par nature très étroit, étant tous deux des constructions sociales, et parce que le patrimoine constitue une forme d'héritage culturel des sociétés. La dimension patrimoniale comme la dimension culturelle autorisent une imbrication dans le champ politique et médiatique (Amougou E., 2004 ; Davallon J., 2006). D'un point de vue politique, s'intéresser au patrimoine c'est développer une politique culturelle autour de la notion de patrimoine, qui peut prendre plusieurs orientations. Certaines orientations ont pu porter un poids idéologique, comme la politique culturelle est-européenne menée sous influence soviétique a pu influencer sur la création artistique et patrimoniale. D'autres orientations ont pu évoluer dans le registre de l'institutionnalisation et de la reproduction de valeurs patrimoniales dominantes, en ayant soin d'apporter un regard différencié sur les territoires. C'est dans cette veine que s'inscrivent certaines démarches locales, nationales et internationales qui visent à déterminer un patrimoine de grande renommée inscrit sur un territoire et identifiant pour le territoire. Cela revient à se poser la question de l'invention des lieux, et plus encore de comment créer un « haut lieu ». Au départ la notion de haut lieu est confondue avec la notion de lieu mémoriel en lien avec une nation, ou avec la notion de lieu de culte sacré en lien avec une religion, ou encore avec la notion de lieu consacré d'une ancienne civilisation. Plus tard, le haut lieu a évolué vers une acception élargie de lieu « emblématique » et « symbolique de valeurs », délimitant ainsi des lieux incontournables, comme les hauts lieux de l'alpinisme ou ceux de la pègre. Il s'agit bien d'une construction

sociale qui s'appuie sur des valeurs et sur le patrimoine d'un groupe social. Le haut lieu contribue à l'inscription territoriale d'un groupe social, comme le choix dans les années 1860-1871 de Rome pour capitale d'une Italie en quête d'unité (Debarbieux, B., 1993 ; Djament G., 2005 ; Tuan Y.-F., 2006). Avec une plus ou moins grande intensité, plusieurs logiques de labellisation participent de ce cheminement patrimonial pour parvenir à l'exemplarité du haut lieu patrimonial. En France, des labels contribuent à rendre apparent un niveau plus élaboré de qualité patrimoniale naturelle ou culturelle. Le label « *Grand site* » éclaire la rareté et l'aspect spectaculaire de certains sites patrimoniaux comme les falaises d'Etretat. Ou encore, le label français « *Ville et pays d'art et d'histoire* » attribue une touche patrimoniale de qualité aux villes ou pays qui animent leur territoire par la valorisation de leur patrimoine, en organisant des visites thématiques avec conférenciers in situ. Cette résonance donnée par le label peut ensuite conduire sur le territoire à des développements touristiques et économiques à connotation culturelle. Au plan international, le label « *Capitale Européenne de la Culture* » attribuée par la Communauté Européenne permet à une ville européenne (quelquefois non membre de l'Union Européenne, comme Bergen en 2000, Stavanger en 2008 et Istanbul en 2010) de valoriser à la fois un patrimoine européen et un patrimoine local en développant pendant un an un programme culturel et artistique d'investissement et de fonctionnement de grande ampleur (Figure 1). Au vu du

Figure 1





retentissement médiatique occasionné par le label, cela peut conduire à un changement d'image internationale et à un positionnement de la ville labellisée sur l'échiquier international. Il y a là une dimension éminemment politique qui préside au choix de la capitale. Certaines villes de taille moyenne ou petite cherchent aussi un développement touristique par la culture et le patrimoine. D'autres villes n'ayant nullement besoin d'une reconnaissance internationale supplémentaire et disposant déjà d'un tourisme de rang international, portent le titre dans une perspective davantage politique que patrimoniale. Dans le cas d'Istanbul en 2010, cette démarche renvoie à une volonté nationale turque de rattachement à l'espace européen et à une mise en évidence culturelle et patrimoniale de la possibilité d'appartenance à cet espace européen. Les villes qui portent le titre ne sont pas forcément de grandes capitales : on trouve parmi les cinquante villes labellisées depuis 1985 une quinzaine de villes de moins de 250 000 habitants, vingt villes ne dépassant pas le million d'habitants et une quinzaine de villes pluri-millionnaires. L'échec ou la réussite de la manifestation peuvent s'entrevoir par l'étendue de la reconnaissance internationale à laquelle la ville accède, au montant financier dépensé par rapport aux recettes récoltées, et aux mouvements touristiques. Outre la reconnaissance mutuelle de la diversité et de la richesse des cultures européennes, être pour un an Capitale Européenne de la Culture peut aussi aboutir localement à des effets durables, tant sur l'image de la ville, que sur la vie quotidienne en ville, à l'aide des développements urbains réalisés en infrastructures nouvelles ou en rénovation de quartier ou en amélioration de la circulation ou encore selon des aspects environnementaux, culturels et socio-économiques (Lucchini F., 2006 c). Dans une perspective plus aboutie de création de haut lieu et de protection de sites, existe le label UNESCO du « *Patrimoine mondial de l'Humanité* ». Ce label désigne, après examen des candidatures des territoires volontaires, selon des critères internationaux communs de classement, des sites naturels et/ou culturels d'exemplarité mondiale. Depuis 1978 jusqu'en juillet 2010, 911 biens communs mondiaux matériels et immatériels ont été classés au patrimoine mondial. Répartis dans 151 Etats, ces biens culturels et naturels se veulent des expressions patrimoniales de l'exemplarité. Le classement au patrimoine mondial peut apporter notoriété, changement d'image par une identité reconstruite et développement touristique. C'est le cas pour la ville du Havre en 2005, une des trois villes du XX^e siècle à être classée avec Brasilia et Tel Aviv, en raison du courant architectural élaboré par Auguste Perret qu'elle représente (le « classicisme structurel » et les prémisses des constructions standardisées préfabriquées), et du témoignage de l'ampleur de la reconstruction après guerre (Figure 2). Outre la reconnaissance mondiale qu'il engendre, le classement sur la liste du patrimoine mondial peut aussi exacerber une tension qui s'exerce entre le choix du développement d'un patrimoine et celui de sa protection. Un retrait du classement au patrimoine mondial est possible car l'engagement est en effet bipartite entre l'UNESCO et les territoires candidats. Par deux fois, en 2007 et en 2009, deux sites classés ont été écartés de la liste. Le sanctuaire d'oryx arabe à Oman classé en 1994 fut retiré de la liste en 2007.


Cet espace de régions biogéographiques du désert central et des collines côtières d'Oman, réputées pour leurs brouillards saisonniers propices à constituer un écosystème désertique unique de faune et flore endémique, abrite l'oryx, et d'autres espèces en danger comme la gazelle d'Arabie et l'outarde Houbara. Ce sanctuaire a été réduit en superficie par décision unilatérale du sultanat d'Oman pour des projets de prospection d'hydrocarbures, conduisant à une destruction de la valeur et de l'intégrité du bien ainsi qu'à une diminution du nombre d'oryx de 450 à 65 individus, et amenant le retrait de ce site de la liste du patrimoine

Figure 2

Le Havre, ville classée au patrimoine mondial de l'Humanité en 2005:
Les arguments du classement

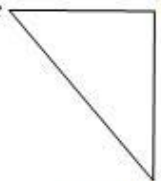



Destruction du centre-ville, septembre 1944



Périmètre du centre-ville reconstruit par l'architecte Auguste Perret

Porte océane ———— Place de l'Hôtel de ville




Front de mer Sud

Témoignage de valeur universelle:


Critères I, II, IV :
esthétique, authenticité,
intégrité

Ville reconstruite après
1945 pendant 20 ans

Ville laboratoire
d'innovation urbanistique
et de qualité architecturale
(ordre du béton armé)



Tissu du Havre:
immeubles, îlots, espaces,
édifices remarquables



© F. Lucchini, UMR IDEES, Université de Rouen, 2010

mondial. Illustrant la même tension entre développement et protection, le site de la vallée de l'Elbe à Dresde, classé en 2004 fut retiré de la liste du patrimoine mondial en 2009, en raison de la construction unilatérale à Dresde d'un pont à quatre voies au cœur du paysage culturel de la vallée de l'Elbe composé de prairies basses, de parcs, de châteaux et monuments, et de vestiges de la révolution industrielle, surgis entre le XVI^e et le XX^e siècle (alors qu'un tunnel était préconisé par l'UNESCO). S'intéresser au patrimoine c'est ainsi porter un autre regard sur le territoire, pour le protéger et le mettre en lumière. Le patrimoine peut dans ce dernier sens être considéré comme un fait communicationnel, puisqu'il constitue un support de médiatisation entre celui qui le met en valeur et celui qui le visite (Davallon J., 2006). Sa valorisation s'accompagne souvent d'une animation médiatique, voire d'un caractère résolument festif lorsque de grandes manifestations temporaires comme les festivals se développent autour de potentiels patrimoniaux locaux.

En somme, on trouve dans les villes des patrimoines et des objets patrimonialisés qui peuvent être de simples objets, des bâtiments, des espaces architecturaux, urbanistiques et paysagers, ou des pratiques sociales (langue, fêtes, rites, mythes...). Lorsqu'il est engagé par le passé et dans le présent à de multiples reprises par les sociétés humaines, le processus patrimonial produit une certaine sédimentation de structures patrimoniales, fruit d'une accumulation au cours de l'histoire, et visible dans des lieux teintés de culture. Mais tout autant, ce processus patrimonial est une construction en train de se faire, une recomposition contemporaine. Le patrimoine n'est ainsi pas figé, et les sociétés essaient toujours de trouver de nouvelles formes et de le réinventer (Rautenberg M., 2003 ; Barrère C., Barthélemy D., Nieddu M., Vivien F.-D., 2005). Pierre Nora précisait en utilisant l'expression de « *lieux de mémoire* » que l'on est passé d'un patrimoine hérité à un patrimoine revendiqué. Souvent les valeurs attachées au patrimoine servent à le réinventer. Ainsi, un consensus social sur la valeur historique d'un patrimoine, par exemple la valeur architecturale de l'hôtel de Savoie – Carignan rue des grands Augustins à Paris, peut être mobilisée en tant qu'exemple d'hôtel particulier parisien du XVIII^e siècle où demeura le maréchal de France Louis de Conflans. Cette valeur historique et architecturale peut se doubler d'une valeur culturelle si l'hôtel a accueilli un artiste célèbre. Ce fut le cas avec le comédien Jean-Louis Barrault vers 1930 et plus tard en 1937 avec l'artiste peintre Pablo Picasso, au moment où il réalisa la célèbre peinture Guernica évoquant la guerre d'Espagne. La patrimonialisation de l'hôtel particulier du XVIII^e siècle s'appuie ainsi sur une valeur historique et architecturale, puis sur différentes valeurs culturelles et enfin se renchérit de la valeur financière et foncière du bâtiment. Dans les cas les plus complexes, plusieurs strates historiques ou culturelles peuvent se superposer et chacune peut contenir l'argument d'une patrimonialisation. Outre l'aspect patrimonial plus ou moins abouti et renouvelé, il demeure un autre point commun clé pour les lieux culturels en société: ils constituent des espaces publics.

I.1.3) L'espace public et la place du lieu de culture en société

L'espace public est un terme qui ne porte pas toujours sur des réalités spatiales mais touche aussi à des réalités sociales et politiques. Bien sûr certaines réalités spatiales sont présentes derrière diverses appellations assez communes, telles que les jardins publics, les rues et places de la voie publique, les cabarets, les cafés, les théâtres, ... qui désignent en somme des endroits où les gens se rencontrent. On admet assez immédiatement que les lieux publics constituent un espace public où peut se dérouler une grande variété d'interventions publiques et/ou d'usages publics. Ces lieux sont ouverts à tout le monde, quelles que soient la condition des personnes, leur origine, ou leur activité, en acceptant des règles de conduite inhérentes à la mise en relation avec autrui et la liberté en société (Roncayolo M., 1993). A l'exact opposé se situe l'espace privé, intime, personnel, dont la délimitation avec l'espace public est parfois franche au moyen de frontières visibles dans l'architecture urbaine (séparation par une grille, un portail, une haie, une porte...) et parfois moins directement perceptible avec l'existence d'espaces de transition entre le public et le privé, comme le « *jardin de passage* » ou « *tôri-niwa* » qui existe dans la société japonaise (Gallian C., 1994). L'espace privé restreint quant à lui l'entrée à une catégorie définie de personnes qui peuvent y pénétrer. Outre la distinction relative à la qualité spatiale entre ce qui relève du public et ce qui relève du privé, l'espace public répond à des réalités sociales. Certaines pratiques sociales de l'espace public relèvent de l'identification, d'autres pratiques s'expliquent par l'organisation sociale et culturelle, et enfin quelques unes découlent de principes de circulation et de mobilité. Selon un principe d'identification, l'espace public se compose de lieux que les usagers s'approprient physiquement et surtout affectivement. Ces lieux de sociabilité sont ceux où se nouent des relations de voisinage, où s'instaurent des relations sociales, associatives et communautaires. Ces lieux publics sont pour les personnes non seulement parfaitement identifiés mais encore identifiants, composant un territoire balisé, familier au sens du périmètre d'usage (quartier de résidence, lieu de scolarité, lieu de travail, lieu de loisir, commune, pays régional traditionnel) et où les liens entre habitants sont personnalisés. Les lieux de l'espace public peuvent aussi relever de l'organisation sociale et culturelle, à l'image des services collectifs urbains proposés aux habitants, depuis les administrations jusqu'aux services sanitaires, éducatifs et culturels, ou bien encore débordant sur les services et commerces de la sphère marchande. Selon Denis Retailé, il semble qu'il faille privilégier l'identification et cette singularité donnée du lieu par la valeur culturelle : « *la valeur des lieux appartient toute entière à l'appréciation culturelle et semble échapper à l'universalité* » (Retailé D., 1997). Pour autant, parmi l'espace public certains lieux se révèlent sans âme, et s'apparentent à des « *non-lieux* », c'est-à-dire comme le contraire d'un lieu au sens commun du terme (Augé M., 1992). Les non-lieux désignent à l'heure de l'urbanisation planétaire des espaces monofonctionnels et cloisonnés, peu propices aux relations sociales, comme des installations dédiées à la circulation accélérée

des personnes et des biens, par exemple les voies rapides, les échangeurs, les gares et les aéroports. Cela peut désigner aussi des espaces sans âme comme les chambres d'hôtel interchangeable, les camps de transit pour réfugiés, les supermarchés, ou bien encore les moyens de transport, comme les voitures, les trains, ou les avions. Ces non-lieux correspondent tantôt à des espaces concrets tantôt à des attitudes reflétant une situation de « *surmodernité* » de nos sociétés contemporaines qui conjuguent des excès : excès de l'évènementiel, excès de l'individualisation et excès des images et des médias. Ce qui manque au non-lieu pour en faire un lieu serait la relation sociale. En effet, la relation que les populations entretiennent avec les non-lieux de l'espace public est contractuelle et souvent matérialisée par un billet de transport, un montant de péage ou de caddie, et non par une relation sociale, voire une relation affective, permettant une identification individuelle ou une appartenance communautaire.

Si l'espace public comporte des réalités spatiales et sociales, on ne peut négliger les réalités politiques dont il est le vecteur d'expression. Selon Jürgen Habermas, un espace public est structuré par la représentation politique et par le goût dominant (Habermas J., 1997). Il est le reflet d'une sphère publique sous influence. Cette influence est double car elle se compose d'un côté par une domination du pouvoir étatique, et de l'autre par le pouvoir médiatique que détiennent la publicité et les « mass médias ». L'espace public pourrait ainsi s'entrevoir comme un environnement où se rencontrent des systèmes particuliers composés d'individus et une communication publique, dans laquelle s'exercent des influences sur les consommateurs, sur les électeurs, et sur les usagers des administrations, de manière à mobiliser le pouvoir d'achat, la loyauté ou la bonne conduite. Dans cette configuration d'espace public il faut alors mentionner le rôle de contre – pouvoir des pratiques associatives qui ont forgé le substrat social de la sphère publique, que l'on pourrait résumer sous l'expression « *société civile* ». Il s'agit de regroupements volontaires généralement hors de la sphère de l'Etat et des sphères religieuses, qui ont pu prendre plusieurs formes. Les premières formes étaient celles des cercles littéraires et culturels bourgeois. Les formes organisationnelles qui ont suivi ont été multiples, par exemple des associations culturelles, des médias indépendants, des associations sportives ou de loisirs, des clubs de débat, des forums, des initiatives civiques, des syndicats et des partis politiques, des institutions alternatives. Les formes les plus récentes empruntent le média internet et sont des formes de regroupement dématérialisées. Aussi peut-on souligner la place non négligeable qu'occupent les lieux culturels dans cet espace public, comme support et lieu d'expression de la société civile, de même que certains autres lieux publics de l'espace urbain peuvent le devenir lorsqu'ils sont investis par des manifestations culturelles gratuites ou payantes, comme cela peut arriver dans des places, des jardins, des halls, ou le long de rues ou de quais...

Dans cette perspective de société civile et plus globalement de société tout court, il faut clarifier dans les rapports sociaux la nuance qui existe entre l'intérêt particulier et

l'orientation vers le bien commun public. La théorie de la justice développée par John Rawls pose les principes qui s'appliquent aux relations entre plusieurs personnes ou plusieurs groupes en société, en référence à l'idée d'un « *contrat social* » (Rawls J., 1997). Les conditions de possibilités d'une coopération des individus en société s'élaborent selon deux principes de justice, l'un individuel relatif à l'avantage que chaque personne peut retirer du fonctionnement coopératif, et l'autre collectif spécifiant l'égalité des chances d'accès aux positions dominantes et aux fonctions de responsabilité par l'ouverture de ces fonctions à tous les individus. Si l'on admet l'inégalité de la répartition des richesses, des revenus et de l'autorité en société, John Rawls souligne que les valeurs sociales comme la liberté, le droit et les possibilités offertes à l'individu sont également réparties (ce qui n'implique pas forcément que ces libertés, droits et possibilités soient également utilisés entre tous les individus). Il existerait ainsi en société des biens communs qui répondent à des biens sociaux premiers de liberté, de droit et de possibilités offertes à tous. Les institutions et les organismes, qui satisfont à ces exigences de biens sociaux premiers, poursuivent des buts sociaux. Ainsi, derrière l'existence de lieux culturels et dans cette perspective d'équité s'inscrivent les associations, les institutions, et les regroupements sociaux, qui poursuivent des buts sociaux comme la formation des individus, l'épanouissement, l'éveil culturel, le divertissement, et la sociabilité. Ils reçoivent assez souvent l'importance qui leur est due sous la forme d'une politique culturelle et d'un financement ad hoc. On pourra alors suivre une politique qui aura pour effet d'insister sur l'efficacité de l'accès au livre de grande proximité pour tous les citoyens d'un Etat. C'est par exemple le cas pour la politique de lecture publique menée en France au XX^e siècle qui s'est traduite par l'édification d'un tissu serré de bibliothèques publiques couvrant le territoire national, y compris dans plus d'un millier de communes rurales n'atteignant pas 2000 habitants (Lucchini F., 2002). Ou encore, on pourra comprendre la politique culturelle qui insiste sur l'efficacité de la formation de l'individu par un apprentissage artistique musical et chorégraphique et par un éveil culturel et festif, en proposant de jalonner l'espace français d'écoles de musique et de danse offrant un enseignement de qualité agréé par le Ministère de la Culture et de la Communication. Les logiques de rentabilité d'une activité culturelle sont éloignées de la démarche première de ces lieux culturels, qui suit davantage l'esprit d'un « service public » à la population, même si, par usage, certains lieux à l'exemple des salles de spectacles ou de diffusion musicale cherchent une certaine rentabilité. Si l'exploitant de salles de cinéma a généralement une démarche commerciale, on peut trouver dans ce secteur des positionnements artistiques de découverte de cinémas inhabituels, ou d'œuvres « art et essai ». De même, y compris dans les services culturels qui n'ont pas vocation à être rentables au départ, on recherchera un équilibre des comptes et un certain niveau de rentabilité ultérieur en diversifiant l'activité, à l'image de l'offre proposée par les médiathèques par rapport aux bibliothèques originelles. C'est aussi l'exemple des musées, qui se comprennent comme des gardiens (plutôt que des propriétaires) d'objets inaliénables et parfois de restes humains, mais qui ont développé leur activité muséographique en la diversifiant avec des services d'animation, des conférenciers,

des expositions temporaires pour attirer des flux saisonniers, des espaces de restauration ou des espaces de vente d'objets proposés en sortie, voire une location possible de salles pour des manifestations venant de l'extérieur. Les buts sociaux originels de ces lieux culturels n'excluent ainsi pas une activité qui tend à être relativement autonome, à défaut d'être rentable.

Du point de vue des individus vivant en société, la socialisation, c'est-à-dire le fait de développer des relations sociales, est un processus qui peut prendre amplement appui sur la recherche de regroupements sociaux, et plus simplement sur la recherche de signification et de sens. Cette recherche du sens s'inscrit dans un contexte contemporain de société post-industrielle assez individualiste, que certains qualifient de situation de surmodernité. Les individus tentent d'être eux-mêmes en suivant le principe d'*individuation* énoncé par le philosophe Friedrich Nietzsche sous la formule « *on n'a jamais fini de devenir ce qu'on est* ». L'être humain apprend en effet toute sa vie dans un contexte social, et il doit selon F. Nietzsche conquérir sa liberté en s'affranchissant des valeurs déjà établies (particulièrement celles de la religion) et en inventer de nouvelles. En ce sens, la culture et le patrimoine tiennent une place clef dans la société contemporaine, où les individus n'ont de cesse de se construire eux-mêmes, de conduire un projet de vie, d'inventer d'autres manières de penser et d'agir sur eux-mêmes et sur la nature, et de développer d'autres modes d'organisation, d'autres formes de technicités, d'autres types de regroupements, que ceux qui prévalent habituellement pour des catégories d'âge ou de professions ou de niveau éducatif ou de reconnaissance ethnique ou religieuse. Les lieux culturels servent d'appui à ces attentes car ce sont des lieux de vie contemporaine, des lieux d'histoire et de mémoire, mais aussi des lieux réinvestis par les individus qui développent des pratiques évolutives, et, selon les cas, patrimoniales, informelles, ludiques, éducatrices, et parfois revendicatrices. Chacun peut se construire sa propre géographie des lieux culturels et son propre usage. Chacun peut construire son appartenance à plusieurs sphères sociales et culturelles. Selon le philosophe Peter Sloterdijk, la société moderne tente de recréer cette force englobante et de recomposer cette cohérence qu'elle possédait par le passé, lorsqu'elle légitimait son fonctionnement général et son organisation sociale par une cohérence divine, comme ce fut le cas par le passé au Moyen-âge notamment (Sloterdijk P., 2010). On pourrait affirmer que le lien social s'apparente dans cette perspective à une sorte de religion moderne, dans la mesure où les hommes essaient de créer entre eux des liens de solidarité aussi fiables et capables de remplacer de façon satisfaisante l'ancienne alliance qui existait avec la forme divine. Nos sociétés contemporaines empruntent pour cela le médium du lien social, de manière à créer une nouvelle construction de solidarités entre les individus. Maurice Godelier développait à ce propos l'hypothèse qu'il existe une part impartie aux idées dans le fonctionnement des rapports sociaux (Godelier M., 1984). Les hommes ne se contentent pas de vivre en société mais de produire de la société pour vivre. Représenter, organiser, légitimer les rapports des hommes entre eux, et des hommes avec le milieu naturel, correspond effectivement à des réalités idéelles ou de pensée, qui s'activent lorsque l'on

aborde des questions matérielles. En ce sens une participation du plus grand nombre d'individus à un développement collectif nécessitera un large partage des représentations.

Un regard actuel porté sur les modes de socialisation de notre société contemporaine semble offrir le constat d'une mobilisation des individus à géométrie variable selon leurs centres d'intérêts. En dépit d'une base sociale générale où l'individualisme est très poussé, des études sociologiques françaises font état de modèles de regroupements sociaux. Déjà dans les années 1960, Joffre Dumazedier émettait l'hypothèse de l'avènement d'une civilisation du loisir, en observant des comportements d'individus en société qui reflétaient un engouement de plus en plus marqué pour la sphère des loisirs par rapport à un intérêt focalisé sur la seule sphère professionnelle (Dumazedier J., 1972). Les conditions de législation française sur le temps de travail hebdomadaire et annuel ont permis de dégager un temps libre propice au développement de cette sphère des loisirs. Les modes de socialisation ont, au cours du XX^e siècle, puis au XXI^e siècle, intégré assez naturellement l'individualisme, non comme un fait de société mais plus comme un projet de société, où chacun devrait trouver les meilleures conditions de sa réalisation et de son épanouissement (De Singly F., 2005). François de Singly présente cet individualisme comme un nouvel humanisme, dans le sens où la connaissance des uns ne peut se faire qu'au travers des autres. C'est ce qui rend le lien social indispensable au bon fonctionnement d'une société d'individus. L'individualisme n'est donc pas synonyme d'absence de société. La société contemporaine que l'on qualifie parfois d'hypermoderne peut alors être marquée par l'arrivée de tendances différentes des tendances héritées ou générales, dans la mesure où l'on accepte la liberté et la singularité de tous. Aussi dans un temps historique individualiste voit-on se développer des intérêts humanitaires, écologiques, altermondialistes, éloignés de considérations touchant à l'enrichissement et à la réussite personnelle. Tout autant, la société hypermoderne génère un processus général de comportements consommatoires enclenchés dès les années 1960, avec l'arrivée d'objets et de biens durables reproduits en grand nombre pour l'équipement des ménages (Lipovetsky G., 2006). Cette société hypermoderne est aussi une société de consommation de masse, qui repose davantage en cela sur l'« avoir » plutôt que sur l'« être ». Un hédonisme consommatoire va orienter les individus vers la recherche d'un bien-être matériel concrétisé dans de nouvelles pratiques de consommation, notamment une forte dépense pour les loisirs (équipements, culture, vacances). Certains individus sont ainsi des consommateurs zappeurs et narcissiques particulièrement bien identifiés par le marketing, qui a compris le glissement qui s'est opéré entre le « client-roi » et « client-moi » (Kaufman H., Faguer L., 2005). Un des traits remarquables de ces nouvelles pratiques de masse est la généralisation des pratiques de loisirs librement choisies en fonction des goûts et des aspirations de chacun. Quatre grands modes contemporains de socialisation semblent se dégager dans la société contemporaine: appartenance culturelle et identitaire ; coopération-compétition ; convivialité coopérative ; nouveaux modes de socialisation dématérialisés. Le partage et la reconnaissance de racines communes déterminent la mobilisation des individus autour d'une appartenance culturelle

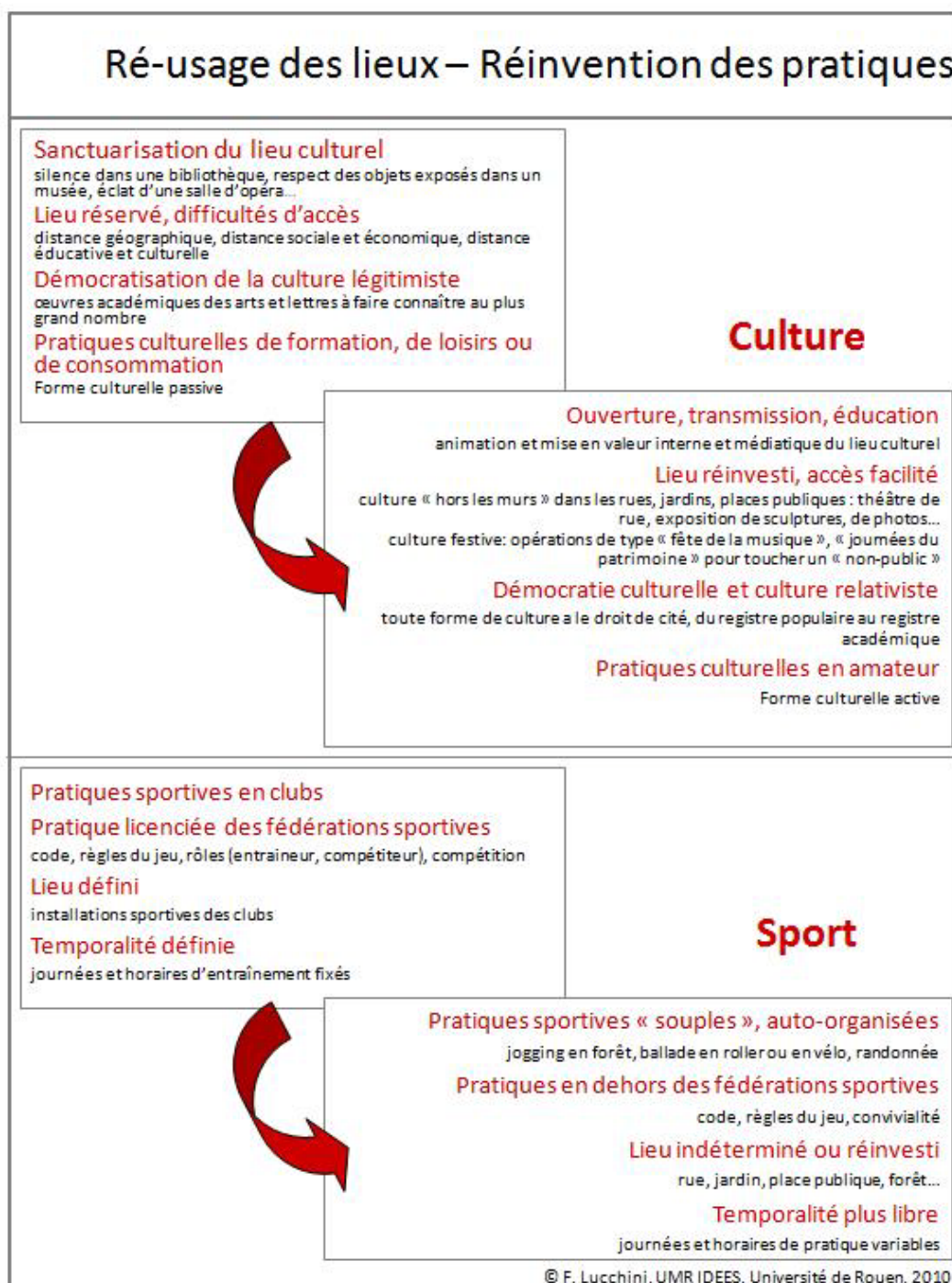
et identitaire. Le couple coopération-compétition est au cœur des mécanismes de socialisation existant dans de nombreux contextes professionnels d'entreprises : impossible de réussir seul, donc chaque individu coopère et réussit au sein d'un groupe qu'il n'a pas forcément choisi, et dans lequel il est courant de s'éliminer mutuellement. La convivialité coopérative relève des rapports sociaux qui se déroulent dans les regroupements associatifs, qu'il s'agisse d'associations culturelles, de clubs, de mutuelles, de groupes à centre d'intérêt commun. La socialisation dématérialisée est présente dans la société hypermoderne et emprunte les réseaux de sociabilité par internet, les blogs, les chats, les jeux en réseau. Ces socialisations dématérialisées correspondent à des mobilisations très individualistes, où le principe est d'être connecté au maximum de personnes, en étant dépendant d'un minimum de personnes, et en développant peu de liens interpersonnels. Ainsi dans la société, chaque individu peut alors se socialiser de plusieurs manières et avoir différents ports d'attache parmi les quatre grands modes contemporains de socialisation présentés plus haut, et sa mobilisation peut relever de différents centres d'intérêt.

Le contexte de société hypermoderne mêlant individualisme, hédonisme consommatoire et nouveaux modes de regroupements sociaux a modifié la manière dont les individus investissent les lieux culturels. Paradoxalement, et sans remettre en cause le développement incontestable des activités dématérialisées et la puissance du média internet, l'immatérialité a conduit à une attente plus poussée des individus vers des rencontres matérielles et des activités réelles, fécondes, authentiques, avec des lieux culturels, des auteurs, des artistes, des œuvres, des formes de culture. Cette matérialité s'est exprimée dans un ré-usage des lieux et dans une réinvention des pratiques culturelles, sportives ou de loisirs, qui ont tous deux développé un phénomène de perception différente des lieux (Figure 3). Paul Valéry expliquait ce phénomène de perception différente et relative des lieux culturels de la façon suivante : « *Dis-moi, n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets ; les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ?* » (Valéry P., 1924). Au cours du XX^e siècle, un glissement s'est opéré dans la manière dont les populations considèrent les lieux culturels et sportifs, et, dans le même temps leurs pratiques ont évolué. Dans le domaine culturel, la culture légitimiste prônée au cours du XX^e siècle insiste sur la connaissance d'œuvres d'art académiques reconnues et protégées des beaux-arts, de l'architecture et de la littérature. La mise en œuvre de plusieurs opérations inspirées d'une politique culturelle de démocratisation de ces œuvres d'art et de l'esprit capitales débute dès la moitié du XX^e siècle pour que cette connaissance académique soit partagée par le plus grand nombre possible de personnes. Le lieu culturel est alors largement perçu comme un sanctuaire, fermé et difficile d'accès, où l'on doit respecter les objets exposés dans un musée, faire silence dans une bibliothèque, être ébloui par l'éclat d'une salle d'opéra. Le lieu culturel semble déjà à l'époque, et demeure encore, un lieu difficile d'accès, dont l'usage est parfois réservé à une élite, car il combine plusieurs distances qui se conjuguent pour en freiner l'accès à une population nombreuse : distance géographique, qui privilégie les citadins plutôt

que les ruraux et les habitants des centres-villes métropolitains plutôt que ceux des périphéries urbaines; distance sociale et économique, où le coût de l'activité entrera en ligne de compte pour la pratique culturelle; mais surtout distance éducative et culturelle, qui montre les mêmes inégalités d'accès à la culture que celles qui existent déjà dans l'éducation. Aujourd'hui, si la démocratisation des œuvres académiques et la formation artistique des populations continuent à être proposées, elles rencontrent un succès tout relatif dans la mesure où l'engouement pour le patrimoine et les activités culturelles est présent, mais où les inégalités éducatives, sociales, économiques et géographiques d'accès à la culture demeurent similaires dans la société à celles qui ont été étudiées dans les années 1960 par des sociologues français et américains décrivant la structuration sociale des goûts, des préférences et de l'esthétique (Bourdieu P., Darbel A., 1969 [1966]; Bourdieu P., 1979 ; Lamont M., 1992 ; Peterson R., Simkus A., 1992 ; Peterson R., Kern R. M., 1996). Sans toutefois l'oblitérer totalement, l'aspect sanctuarisé du lieu culturel a progressivement et sensiblement été gommé au cours du XX^e siècle: de nombreuses tentatives d'animation et de médiatisation se sont généralisées dans nombre de lieux culturels de manière à mettre en valeur ces derniers dans un but d'ouverture, de transmission, d'éducation. Le lieu culturel est en ce sens réinvesti de l'intérieur. Les politiques d'animation, d'expositions temporaires, de changement de programmation s'opèrent à l'intérieur des édifices, pour éviter l'endormissement des pratiques et en susciter de nouvelles. Le lieu culturel est aussi présent à l'extérieur, car la culture investit aussi l'espace public extérieur: une rue, un jardin, une place publique peuvent être les espaces d'évolution d'un théâtre de rue, d'une exposition de sculpture ou de photographies, de formes de culture « hors les murs » et d'activités festives comme la fête de la musique, les journées du patrimoine ou le printemps des musées... Un ré-usage des lieux et une réinvention des pratiques culturelles semblent s'affirmer bien plus fermement au XXI^e siècle que l'usage traditionnel passé. Ainsi une culture relativiste se développe en contradiction avec la culture légitimiste, dans le sens où toute forme de culture a le droit de s'exprimer et d'exister en société, et pas seulement une forme de culture académique. L'élargissement du champ culturel, qui couvre maintenant un éventail évoluant d'un registre populaire à un registre académique, ainsi que le ré-usage des lieux culturels et des lieux de l'espace public prouvent le caractère évolutif des pratiques culturelles, des perceptions et des productions patrimoniales des sociétés. Dans le domaine culturel et patrimonial, il s'agit bien d'une recomposition sociale toujours en mouvement et non pas de quelque chose de figé. Le domaine sportif n'est pas non plus en reste car on y observe là encore la même nature de glissement à propos des lieux de pratiques et des formes de pratiques (Figure 3). Si la pratique sportive dans les fédérations et dans les clubs a longtemps été incitée, on constate aujourd'hui que les pratiques sportives « souples » ou « auto-organisées » constituent une partie majoritaire du comportement sportif. Faire un jogging en forêt, une randonnée entre amis, une ballade en vélo, une promenade en rollers, aller à la piscine le dimanche, constituent des exemples de pratiques souples du sport qui ne nécessitent pas d'adhérer à une quelconque fédération sportive, ni

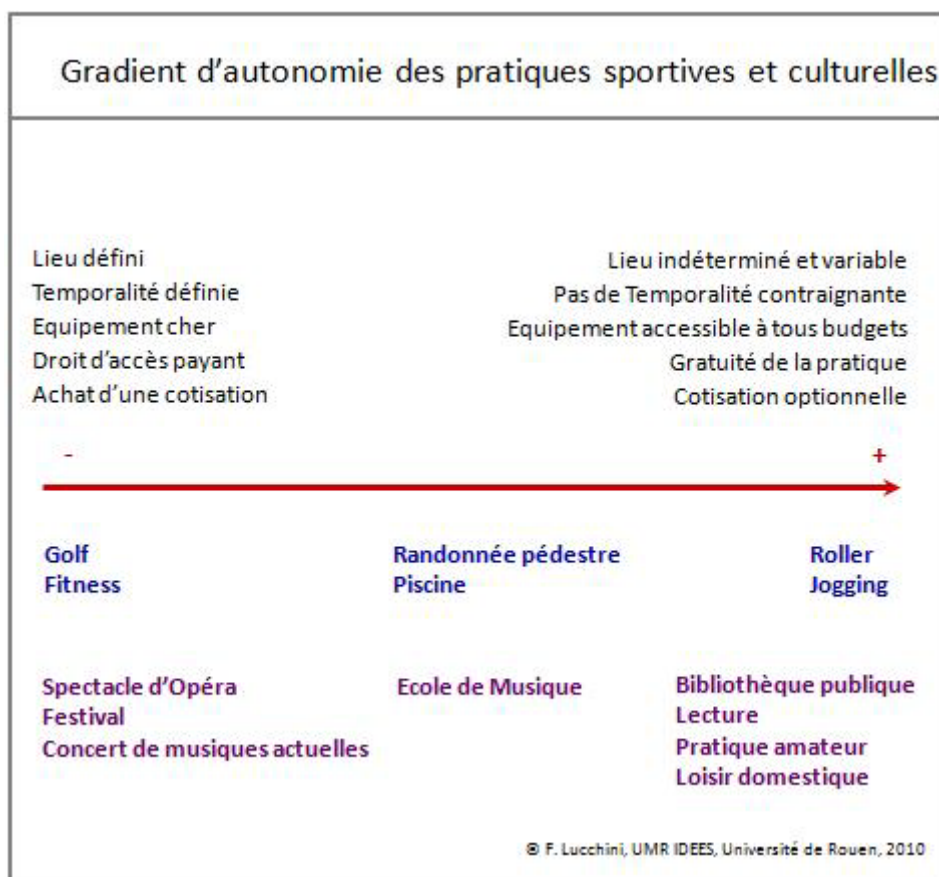
de disposer d'un équipement très onéreux, et dont les temporalités ou les spatialités peuvent considérablement varier d'un moment sportif à l'autre. Pour autant, les licenciés de fédérations sportives peuvent également développer des pratiques souples du sport pour leur entretien physique, en plus des entraînements encadrés. On touche ici à un glissement de comportement sportif, et sans doute aussi à une évolution du concept de sport. On peut

Figure 3



appréhender les types de pratiques sportives et les espaces utilisés ou les lieux investis selon un gradient qui positionne le degré d'autonomie vis-à-vis de contraintes spatio-temporelles et économiques (Lemoine L., 2007). Ce gradient d'autonomie des pratiques sportives peut également s'appliquer aux pratiques culturelles (Figure 4). Ainsi de part et d'autre de la flèche qui compose ce gradient vont se positionner des sports et des formes culturelles. Là où il sera possible de s'affranchir fortement de contraintes spatiales, temporelles, et économiques, vont se trouver les sports ou les formes culturelles rendant les pratiquants les plus autonomes possibles. A l'exact opposé se tiendront les sports et les formes culturelles nécessitant des horaires fixes, des lieux définis, des droits d'accès et des équipements assez coûteux et l'obligation d'achat d'une cotisation. Entre ces deux extrêmes se positionneront l'ensemble existant des sports et des formes de culture selon qu'ils soient contraignants ou selon qu'ils dégagent une certaine autonomie (Figure 4). Par exemple, une pratique de formation musicale hebdomadaire dans une école de musique se positionnera dans la partie centrale du gradient du fait des contraintes d'horaires et du lieu de la formation. Ou encore une pratique de fitness se tiendra du côté des pratiques les plus contraintes par le lieu, le temps ou le pouvoir économique, comme peuvent aussi être placées les pratiques culturelles touchant à l'opéra. A l'inverse la pratique culturelle en amateur qui peut se réaliser chez soi à n'importe quel moment, ou encore la lecture libre dans une bibliothèque

Figure 4



publique relèvent de pratiques culturelles entraînant de faibles contraintes de lieu, de temps et de pouvoir économique.

Ainsi, les lieux de culture en société ont la capacité de couvrir un large champ culturel et artistique, du loisir populaire à l'élitaire, depuis des formes associatives de socialisation jusqu'aux édifices ayant atteint le rang de patrimoine. Les lieux de culture occupent une place particulière de l'espace public. Ils offrent à la fois des noyaux de centralités en ville et servent de support à des réalités sociales et politiques, dans le sens de l'expression de la société civile. Ils revêtent également une réalité autre, dans leur capacité à être des hétérotopies contemporaines, des utopies localisées, où plusieurs espaces semblent coexister en un seul lieu (Foucault M., 1994 [1967]).

I.1.4) L'espace, le lieu culturel, l'hétérotopie

Abordons maintenant l'idée de lieu comme un espace accroché au sol, disposant de coordonnées géographiques quelle que soit l'échelle (une mairie, une ville, un continent), et comme un espace qui a du sens pour l'individu ou le groupe. Une première approche élémentaire montrerait qu'un espace prend du sens, devient un lieu identifié et identifiable, lorsqu'il relève d'une appropriation territoriale des hommes. C'est parce que les hommes ont choisi un espace qu'il devient un « lieu » singulier, nommé, dimensionné et approprié. Le terme de « territoire » pourrait également s'employer ici dans cette perspective d'appropriation et d'appartenance socio-spatiale, énoncée très tôt par Roger Brunet. Derrière l'aspect singulier d'un lieu réside un caractère résolument sensible formulé par Antoine Frémont sous le terme d'espace vécu (Frémont A., 1976 et 2009). Sophie de Ruffray offre dans cette même optique une lecture de la notion de lieu en montrant le distinguo existant entre l'espace géométrique et l'espace géographique : « *contrairement à l'espace géométrique qui est homogène, uniforme et neutre, l'espace géographique vécu est « unique » : il a un horizon, de la densité, une épaisseur. Plus qu'un simple support à l'action humaine, il est production des sociétés* » (De Ruffray S., 2007). Denis Retaillé approfondit cette idée en précisant que ce qui fera lieu c'est l'ensemble des circonstances qui vont déclencher l'interaction entre les individus et les objets, plus que la proximité ou que la présence d'ingrédients sur un lieu ou un autre (Retaillé D., 1997). Le choix d'un lieu par un individu ou par un groupe s'opère, il est vrai, d'abord selon un certain degré de liberté vis-à-vis des contraintes de la nature ou de l'environnement. Mais dans une posture plus incisive que nous défendons, on peut affirmer que ce degré de liberté vis-à-vis de l'écoumène n'est en partie qu'apparence, et que le choix d'un lieu s'envisage dans un système interdépendant de lieux entre eux, qui ne peut faire l'économie du problème de la localisation, ni du système politique et social, ou encore du système économique ou foncier. D'une manière générale on peut rappeler que les hommes ne vivent pas à l'intérieur d'un espace vide et neutre, mais à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles. Sans

avoir le plus souvent à les nommer, tout individu perçoit des oppositions claires entre des espaces chargés de qualités différentes, et distingue nettement par exemple l'espace privé de l'espace public, l'espace culturel de l'espace utile, l'espace familial de l'espace social, l'espace de loisirs de l'espace de travail...

Pour autant, il existe des lieux où semblent co-habiter plusieurs espaces en un seul lieu. C'est cette propriété qui est formulée en 1967 par Michel Foucault pour désigner ces lieux « absolument autres » avec le concept d'« hétérotopie ». Du grec hétéros (autre) et topos (lieu), une hétérotopie évoque l'idée d'une utopie localisée, que l'on peut situer précisément sur une carte, de signification variable dans le temps. En somme c'est un lieu très spécifique, en regard de tous les autres, qui peut aller jusqu'à s'opposer à tous les autres. Rappelant que chaque société a inventé ses propres utopies (une constante de tout groupe humain), et que les utopies sont des contestations en principe non localisées de la réalité, le philosophe confirme aussi la création par toute société d'hétérotopies, c'est-à-dire d'utopies bien localisées, appelées encore autrement des « *contre-espaces* ». Il s'agit par exemple dans les sociétés primitives d'espaces particuliers servant à une mise à l'écart des individus : les lieux sacrés comme les sépultures, les lieux interdits, les lieux réservés à une population en « crise biologique » comme les adolescents, les femmes en couches, les vieillards... Dans les sociétés contemporaines, Michel Foucault parle d'exemples d'hétérotopies de même nature de mise à l'écart d'individus que dans les sociétés primitives, comme le collège du XIX^e siècle, le service militaire, le cimetière, le voyage de noces. Le philosophe évoque ensuite deux sortes d'exemples plus actuels d'hétérotopies. Les premiers sont les lieux de déviation sociale et les seconds les lieux qui ont la capacité de juxtaposer plusieurs espaces et plusieurs temporalités. Que l'on s'y rende de façon contrainte ou volontaire, les lieux de déviation sociale sont bien des hétérotopies contemporaines, comme la maison de repos, la clinique psychiatrique, la prison, la maison de retraite. Plus proche de notre préoccupation liée à la complexité entre société et espace, et à notre réflexion scientifique sur les lieux culturels, les seconds exemples d'hétérotopies contemporaines sont d'après le philosophe des lieux qui juxtaposent plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un seul endroit, comme le jardin persan traditionnel, le théâtre, la salle de cinéma, le musée, la bibliothèque, le village de vacances, la foire, le festival...

Ce concept d'hétérotopie fonctionne sur quelques principes que l'on va appliquer à notre objet de recherche des lieux culturels en général et de façon plus appuyée aux friches urbaines requalifiées en centres culturels pour pouvoir les identifier comme des hétérotopies. Le premier principe fonde l'existence des hétérotopies: comme il n'existe pas de sociétés sans utopies ni sans hétérotopies selon Michel Foucault, elles sont nécessairement présentes dans nos sociétés contemporaines et on doit pouvoir en déceler aujourd'hui. Selon le second principe, la signification de chaque hétérotopie varie au cours du temps, en regard de l'évolution des sociétés. Nombre d'études historiques, sociologiques et géographiques ont déjà observé que la société peut avoir des rapports multi-usages avec

les lieux et qu'inversement les lieux ont la capacité de proposer des rapports multiples aux hommes. Certains lieux sont ainsi détournés de leur fonction première et réinvestis autrement pour un moment, tel un jogger ou un adepte du roller se réappropriant les trottoirs urbains à une certaine heure (Lemoine L., 2007), ou pour un temps long, comme l'ouvrier textile se rendant en visite dans les anciens bains publics de sa ville devenus musée d'art et d'industrie (Musée La Piscine de Roubaix, 2007). Si les hétérotopies sont des lieux qui changent de fonction d'usage selon les moments de la journée, selon les années ou le temps long, il semble que les friches culturelles offrent cette même propriété de combiner plusieurs usages en un lieu (centre culturel multi-activités) et plusieurs temporalités immédiatement perceptibles dans le patrimoine du lieu (mémoire industrielle passée et activité culturelle actuelle). D'après le troisième principe, les hétérotopies juxtaposent plusieurs espaces en un même lieu en dépit du fait qu'ils soient considérés comme incompatibles. Les lieux culturels fonctionnent bien selon ce principe. La salle de cinéma propose ainsi de juxtaposer sur un espace à deux dimensions (l'écran) des « réalités » autres que le rectangle de la pièce où est installé l'écran; ou bien cette même juxtaposition d'espaces multiples se retrouve sur la scène d'une salle de théâtre, qui développe des univers bien différents de la salle de théâtre elle-même. Les friches requalifiées en centres culturels ont des bâtiments et des projets artistiques de théâtre, de cinéma, de musique, d'arts visuels, de performances, de pratiques artistiques novatrices et hybrides qui leur permettent cette capacité de juxtaposer plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un même lieu. De nombreuses fois dans ces anciens « châteaux d'industries », la forme particulière d'une pièce ou d'un bâtiment (une hauteur de plafond, une profondeur de pièce) inspire une activité culturelle spécifique. La forme ancienne induit la fonction actuelle, même si le plus souvent dans les friches culturelles, on observe une adaptabilité et une modulation fréquente des pièces de travail et d'activités. Le quatrième principe évoqué par Michel Foucault précise que ce sont des découpages du temps qui expliquent les hétérotopies. Par exemple, un musée ou une bibliothèque est une hétérotopie dans le sens où on accumule dans un lieu des objets du passé, des goûts, des formes, des époques, donc tous les temps en un lieu qui, lui, devrait rester étranger à la morsure du temps. Ou encore, d'autres sortes de découpages temporels sous-tendent des hétérotopies comme lorsqu'on organise une fête ou une foire dans un espace vide le reste de l'année, ou lorsqu'on « stoppe » le déroulement habituel du temps en se rendant dans des villages de vacances polynésiens. Dans les friches culturelles, et dans l'univers artistique en général, l'existence d'un objectif général fort de la friche culturelle, qu'il soit artistique et/ou social, n'arrive pas à masquer la réalité du fonctionnement quotidien pour les artistes : c'est la logique des projets qui prime, donc celle du découpage temporel. Le projet artistique ou le projet d'action culturelle général se décompose en de multiples projets de durées variables, et chaque petit projet se développe sur une temporalité différente et puis se termine. Il n'y a qu'une partie finalement assez limitée de l'activité de la friche culturelle qui développe des projets sur le long terme de fidélisation d'une pratique. On est plutôt dans le

renouvellement permanent et dans le rythme d'une vie artistique et sociale en pulsations irrégulières ou parfois plus régulières (festival et activités récurrentes). Le cinquième principe pose le fait que les hétérotopies sont des systèmes ouverts qui peuvent néanmoins proposer des isolats et des exclusions. Michel Foucault évoque à cette occasion les hammams musulmans, les saunas scandinaves, c'est-à-dire des exemples de fermetures d'espaces utilisant une frontière physique doublée d'une frontière culturelle qui en régit l'accès. A cet égard l'ensemble des espaces proposant une enclosure de même nature et une ouverture « orientée » relèvent de ce cinquième principe et on peut y associer de nombreux exemples de parcs d'attractions ou de « disneylandisation » d'espaces. Les friches culturelles étant installées dans d'anciens châteaux d'industries se trouvent très souvent confrontées à ce problème de fermeture physique des lieux. De plus, comme tout lieu culturel, et à fortiori lorsqu'il n'est pas académique, l'ouverture à la population de ces friches culturelles est une question qui se pose avec d'autant plus d'acuité que leur fer de lance est le principe d'action culturelle dirigée vers les populations. Les friches culturelles sont bien en cela des espaces à fermeture et ouverture variables. Le sixième et dernier principe évoqué par Michel Foucault pour les hétérotopies rend compte de la création d'« espaces illusoires qui dénoncent ». Tout comme le jardin traditionnel persan recrée un microcosme heureux de la réalité universelle en juxtaposant à l'intérieur d'un rectangle végétal les quatre parties du monde connues reliées par une fontaine centrale, les hétérotopies ont pour fonction de créer un espace – illusion ou un espace – contestation. L'espace créé devient ainsi une illusion heureuse en regard d'une réalité qui ne l'est pas, ou bien un espace de contestation sociale pour apporter ce qui n'est pas présent dans la réalité ou dénoncer les carences d'une société. Parmi les lieux culturels existant dans les villes, l'alternative proposée par les friches culturelles permet d'entrevoir l'art ou la culture autrement que dans une approche consumériste ou sacrée. L'exemple le plus efficace à ce propos est le lien qui est entretenu dans ces lieux lors du processus de création artistique. Artistes et populations se rencontrent au moment de l'élaboration des projets artistiques, et ces rencontres peuvent conduire à des coproductions voire des co-crétions (niveau le plus imbriqué de participation entre les artistes et la population lors de l'élaboration de l'œuvre). Ce va-et-vient entre artistes et populations relève d'une capacité d'innovation en direction de la société que n'ont pas d'autres structures culturelles plus académiques. Se servir de l'art et de la culture pour impulser une énergie sociale est un objectif affiché des friches culturelles, et dans ce sens cet affichage est une contestation de ce qui existe au sein de la société dans d'autres lieux culturels pour faire le lien entre l'art, la culture et les gens.

En somme, les lieux culturels en général et les friches culturelles en particulier, aussi singulières et différentes que leurs physionomies, se rassemblent dans une structuration commune : ce sont des hétérotopies contemporaines et un reflet particulièrement pertinent de la complexité sociale, tant dans leur organisation que dans leur représentation. Etablis essentiellement dans des espaces urbains, les lieux culturels doivent à la fois tirer parti de ces espaces urbains et être interprétés dans cet environnement spécifique. Ces lieux ont une

dimension dans la ville, un potentiel multidimensionnel, variable selon qu'il s'agisse par exemple d'une modeste galerie d'art ou d'un large complexe culturel ou bien encore de sites de manifestations temporaires qui animent un temps un quartier. Des centralités culturelles se dessinent ainsi en ville parfois d'une manière assez fixe comme pour des lieux de mémoire institutionnels tels que Pierre Nora les a décrits, ou de manière plus fluide pour des espaces où l'imaginaire social, et le moment de l'histoire se conjuguent pour tour à tour se focaliser sur un lieu culturel précis, puis tomber dans l'oubli avant d'être réanimés par des intérêts patrimoniaux et territoriaux ultérieurs.

I.1.5) Des lieux inscrits dans la ville

Une évidence s'impose dans le choix du terrain d'étude des activités culturelles : le champ d'investigation le plus pertinent est celui de la ville. Dès les premières cités sumériennes, on a communément associé la notion de culture à celle d'urbanité. Le fait urbain remonte à l'Antiquité et ce fait très ancien est une réalité universellement partagée, puisqu'apparue partout dans le monde de façon indépendante. Le récent phénomène d'urbanisation généralisée des populations s'est appuyé sur les révolutions industrielles des Etats en Europe, et a conduit plus de la moitié des habitants de la planète désormais à vivre en ville, même si ce mouvement reste inachevé au début du XXI^e siècle notamment dans les pays en développement. Les lieux culturels s'inscrivent dans cet univers urbain, dont on doit saisir le fonctionnement pour comprendre leur contexte d'évolution. En dépit de leur caractère universel, les villes sont des objets trop complexes et trop divers pour qu'une conception unique puisse en rendre compte. La ville contemporaine ne se définit d'ailleurs ni par une forme unique ni par un contenu unique (Bailly A., Baumont C., Huriot J-M., Salles A., 1995). Elle a plusieurs images, plusieurs physionomies, mêlant bâti et agrégat humain, compacité ou étalement. La ville contemporaine concentre des fonctions sociales, économiques et culturelles, et en cela elle propose une forme d'organisation de la vie économique et sociale, avec une division du travail plus ou moins complexe, une base économique diversifiée, une capacité d'innovation et un gouvernement local. Son rôle est également politique, car elle dispose d'un statut juridique et symbolique, parfois religieux, qui lui confère un ascendant sur les localités voisines (Duby G., 1980 ; Racine J-B., 1993). La ville offre ainsi un cadre matériel qui accueille une mosaïque de populations différentes et qui permet une sociabilité, propice au développement de modes de vie et de cultures (Grafmeyer Y., 2000). Si, de façon immédiate la ville se présente comme une concentration d'activités et d'hommes sur un territoire restreint, ce qui fait la ville c'est l'interaction de toutes ces réalités favorisée par la proximité. Cet environnement particulier permet la rencontre d'êtres sociaux, les échanges, les flux, les productions, les coopérations et les compétitions. La ville ne se conçoit pas non plus comme une entité isolée, mais comme un centre qui exerce des fonctions centrales pour une région environnante, lui-même partie

intégrante d'un réseau de villes géographiquement plus étendu, d'importance nationale ou supra – nationale. Brian Berry employait la formule suivante pour résumer ce phénomène : « *Cities as Systems within Systems of Cities* » (Berry B.J.L., 1964). Cette notion de réseau de villes peut être présentée comme l'existence d'un schéma relationnel entre les villes qui développent des activités en se concertant, en se concurrençant, en se spécialisant dans un complexe territorial fondé sur l'interdépendance de ses éléments (Pumain D., Robic M-C., 1996). De façon différente des villages qui exploitent des ressources de site, les villes valorisent leur position dans des réseaux d'échange, dont la portée dépend généralement de leur taille et de leur niveau de spécialisation (Reymond H., 1981). Il existe aussi des liaisons plus complexes, intégrant aux relations de connexité d'une envergure mondiale les relations de proximité que les villes développent avec leur arrière-pays (Pred A., Törqvist G., 1973). Les villes sont ainsi des systèmes ouverts, dont la complexité et l'auto – organisation s'aborde aujourd'hui à l'aide des avancées des sciences de la complexité. On perçoit les trajectoires urbaines et des temporalités, et on approche mieux la stabilité ainsi que les mécanismes du changement urbain (Pumain D., Sanders L., Saint-Julien Th., 1989 ; Sanders L., 1992 ; Lepetit B., Pumain D., 1993 ; Bretagnolle A., Daudé E., Pumain D., 2003). Si la complexité de la réalité urbaine est communément admise par la communauté scientifique, il existe un présupposé que certains analystes de la ville discutent à propos des places respectives occupées par l'espace et par le social. La ville constitue un mode de relations sociales dans lequel l'espace intervient. Selon le géographe Jacques Lévy, l'espace intervient dans la société, mais l'espace est à placer en second derrière le social. Pour d'autres, et notamment pour notre point de vue personnel, le choix est plutôt de voir comment l'espace interagit avec la société, selon différentes échelles allant du local au mondial, sans préjuger d'un espace qui arriverait en premier ou en second derrière le social. Il ne s'agit pas d'affirmer que l'idéal l'emporte sur le matériel, et inversement, mais de se positionner sur les mécanismes d'interaction visibles entre le social et les lieux culturels urbains.

I.1.6) Potentialités culturelles des villes

Comme la ville n'est pas une entité statique, elle s'entrevoit comme une réalité en mouvement, dans l'espace et le temps. D'un point de vue temporel pourtant, des fluctuations locales et la diffusion d'innovations de toute nature dans les villes n'entament pas la stabilité du système des villes dans un pays. On a observé depuis les années 1950 la permanence de cette structure des systèmes urbains, conceptualisée avec la loi Rang-Taille de Zipf, et on perçoit aujourd'hui encore cette stabilité à l'aide d'approches systémiques par la modélisation multi-agents (Bretagnolle A., Glisse B., Louail T., Pumain D., Vacchiani-Marcuzzo C., 2007). La permanence qui caractérise les systèmes de villes en dépit des transformations techniques, économiques, voire politiques, ne peut s'expliquer que par les interdépendances et les échanges qui assurent la circulation des informations dans ce

système, et par les relations de concurrence à tous les niveaux de la hiérarchie. L'organisation hiérarchique des villes dans un pays, la concentration urbaine et la contraction espace-temps dûe à l'accélération de la vitesse des communications ont conduit à une tendance actuelle lourde de métropolisation et d'ouverture aux marchés internationaux. C'est dans cet univers de métropoles et d'organisation systémique qu'évolue l'activité culturelle contemporaine des villes au sens large, depuis la large palette de lieux de culture existant en ville englobant les industries culturelles, en passant par les pratiques culturelles des individus et des groupes sociaux que ces lieux de culture rendent possibles, jusqu'aux politiques culturelles élaborées par différents acteurs à des échelons géographiques allant du local au global.

Si l'on aborde les spatialités des faits de culture en ville, les lieux culturels peuvent être envisagés comme un constituant de l'espace urbain à part entière. La fonction culturelle s'inscrit à différents échelons géographiques mais prend toujours pour appui les villes et leur capacité à être interconnectées et à développer une adaptabilité et une réactivité aux innovations contemporaines. L'échelon international de cette fonction urbaine exercée par les lieux de culture est particulièrement perceptible derrière les dynamiques économiques liées à la mondialisation et aux industries culturelles, qui diffusent à l'échelle planétaire des biens reproductibles en très grand nombre. Comme le prédisaient le « *modèle unique* » d'Arthur de Gobineau dans les années 1850 et la théorie de la convergence des civilisations de Samuel Eisenstadt en 1963, on admet aujourd'hui, après avoir pendant longtemps pensé le contraire, qu'il n'y a pas eu réalisation d'une culture homogène commune du fait d'une mondialisation des activités humaines (De Gobineau A., 1853 ; Eisenstadt S., 1963). On observe au contraire un échec de cette convergence culturelle que certains attendaient ou craignaient grâce à la modernisation. La culture au plan mondial est très tôt entrée en résonance et continue à être en résonance avec les mouvements de diffusion et de concentration des populations dans le monde, à la manière des dynamiques des systèmes de peuplement, qui se sont appuyées sur ces mouvements. Cela offre de nos jours une image mondiale de fragmentation culturelle et de métissage culturel, où les cultures singulières (relevant de la tradition) entrent en contact avec la culture mondialisée (celle qui diffuse au plan planétaire des produits culturels reproduits en très grand nombre par les industries culturelles de l'édition, de la musique ou du cinéma). Selon Jean-Pierre Warnier l'humanité est dans le domaine culturel « *une machine à fabriquer de la différence* » (Warnier J.-P., 1999). Bien sûr des philosophes et des anthropologues ont souligné le risque de disparition intégrale de cultures singulières, lors du métissage des cultures induit par ce brassage mondial (Malinowski B., 1974). Certains philosophes comme Georg Simmel sont d'avis que l'échange marchand est le plus grand destructeur de formes sociales et culturelles (Simmel G., 1900). Le côté négatif de l'échange marchand s'explique par le fait que les échanges intercommunautaires se déroulent non pas en premier par la culture mais empruntent l'intermédiaire de la monnaie et, dans le cas de cet échange marchand, que la langue ou les formes sociales soient connues ou pas par les deux parties en présence importe peu. Claude

Lévi-Strauss développe également un regard sceptique sur la capacité du monde contemporain à s'insérer dans une époque culturelle créatrice de cultures singulières et d'échange interculturel fructueux. Cela renvoie à l'idée qu'il existe une historicité dans les civilisations humaines qui permet d'identifier des époques particulièrement créatrices en termes culturels pour les sociétés. Ces époques créatrices nécessitent selon Lévi-Strauss que les conditions d'échange rencontrent plusieurs obstacles temporels et spatiaux, séparant suffisamment les partenaires en présence pour pouvoir stimuler une production culturelle différenciée. « *Toute création véritable implique une certaine surdité à l'appel d'autres valeurs, pouvant aller jusqu'à leur refus, sinon même leur négation. Pleinement réussie, la communication intégrale avec l'autre condamne, à plus ou moins brève échéance, l'originalité de sa et de ma création.* » (Lévi-Strauss, 1971). Ces conditions de possibilités d'échange interculturel ne se trouvent plus réalisées dans la période actuelle d'un espace planétaire mondialisé, lorsque les obstacles entre les individus et les groupes s'amenuisent, et dans un temps où les échanges trop faciles tendent à égaliser et à confondre la diversité des peuples. En ce sens Claude Lévi-Strauss rappelle que « *Les fleurs de la différence ont besoin de pénombre pour subsister.* » (Lévi-Strauss C., 2003 [1958]). Pour autant, il est incontestable que la mondialisation a conduit, par le fonctionnement systémique qu'elle engendre à l'échelle de la planète, à accélérer les échanges interculturels, en portant à la connaissance de tous certaines cultures singulières et en provoquant aussi des positions de replis culturels et identitaires de certains groupes sociaux. Assez souvent, la mondialisation a tout autant diffusé des innovations culturelles et des formes de culture de part le monde qu'elle a conduit les villes à vouloir se démarquer par une spécialisation notable en économie culturelle. Le secteur de l'économie de la culture englobe par ailleurs à la fois la marchandisation de la culture et l'esthétisation de la marchandise. Il s'entrevoit sur des « biens culturels mobiles », comme l'artisanat (bijouterie, parfumerie), les services (design), les médias (cinéma, édition, audiovisuel), mais aussi sur des « biens culturels immobiles », comme l'industrie du patrimoine, les complexes touristiques, les enceintes culturelles urbaines fixes, les districts culturels, les festivals, les réaménagements paysagers tels Bilbao ou le Berlin après la chute du mur. Ainsi en matière d'économie culturelle observe-t-on des localisations multiples. De grandes métropoles mondialisées comme Paris, Londres, Los Angeles, New York, Tokyo se démarquent et sont reconnues par la localisation de l'industrie du cinéma, de la mode, du parfum, du design. Des villes plus modestes jouent également leur carte en développant des spécialisations en artisanat et en tourisme culturel et festivalier.

Que comprendre alors en termes de potentiel culturel dans les sociétés et dans les villes, lorsque l'on constate qu'il n'y a pas homogénéisation culturelle, mais une mosaïque culturelle mondiale, expression de la diversité culturelle des quelques 6000 communautés et langues que compte le monde, et que cette mosaïque culturelle se trouve métissée voire « entamée » par le mouvement de mondialisation des activités humaines et par les migrations internationales? Outre les mécanismes de protection et de patrimonialisation de

formes de culture traditionnelle, les sociétés contemporaines ont fait le choix de la perméabilité des cultures tout en cherchant à marquer leur différence. La perméabilité des cultures est un choix par défaut, puisque c'est une réalité quotidienne au regard des mouvements migratoires et de l'hétérogénéité des sociétés actuelles : au sortir des années 2000, on comptabilisait déjà environ 175 millions de personnes vivant en dehors de leur pays natal dans le monde et une personne sur dix vivant dans les pays industrialisés venait de l'immigration. Cette diversité culturelle donne naturellement lieu à des diversités de visions,

Figure 5

Culture

38

Un bouclier contre l'uniformisation culturelle

UNESCO
Cent quarante-huit pays ont voté jeudi un texte affirmant la culture des règles du commerce international.

LE BEAU est, et doit, rester multiple. Ce credo, l'Unesco vient de réaffirmer en se dotant d'un bouclier légal – quoique encore théorique – contre l'uniformisation culturelle. Jeudi, réunie à Paris pour sa 33^e conférence générale, l'Institution a adopté à une écrasante majorité (148 pays sur 154) une convention affirmant la culture des règles du commerce international. L'un des 35 articles qui la compose stipule que « les activités, biens et services culturels ne doivent pas être traités comme ayant exclusivement une valeur commerciale » tandis qu'un autre autorise les pays à prendre les mesures de protection « qu'ils jugent appropriées ».

Un progrès majeur
« C'est un progrès majeur dans un monde, l'espoir d'une mondialisation plus respectueuse de l'identité des peuples », s'est félicité Jacques Chirac. « Une très grande nouvelle », a commenté Renaud Donnedieu de Vabres hier soir Europe 1. A la suite de son prédécesseur Jean-Jacques Aillagon qui avait commencé à mettre en musique l'appel du président français au sommet de Johannesburg en septembre 2002, le ministre de la Culture et de la Communication a, de la Chine au Brésil, battu le rappel avec succès.

« Dans ce monde de fanatisme, reconnaître le droit de chaque peuple, de chaque culture, de chaque tradition à vivre, à être respecté et à rayonner dans le monde, c'est très important, a-t-il souligné ajoutant que cela veut dire que le surs plus fort aujourd'hui à Bruxelles pour défendre le système des aides français au cinéma, par exemple ».

Voilà qui devrait rassurer les participants aux XV^e Rencontres cinématographiques de Beaulieu (Côte-d'Or) qui ont lieu ce week-end et qu'il inaugurerait hier. Avec

un premier débat intitulé justement « Organisation mondiale du commerce-Unesco, quelle complémentarité pour quelle diversité culturelle ? » et au sein duquel devait intervenir Jean Mustilli, conseiller d'Etat ayant contribué à la rédaction de la convention.

Car la France a toujours été à l'avant-garde pour imposer le concept d'exception culturelle et à lui assurer une base juridique. Rapidement elle a bénéficié de l'appui quasi complet de la communauté internationale, qui y a vu à l'instar de la Mauritanie un « antidote contre la mondialisation ».

En face, les Etats-Unis et Israël (l'Australie, le Nicaragua, le Honduras et le Liberia étant restés neutres) auront combattu le projet jusqu'au bout. Récemment, le *Wall Street Journal* estimait que le texte adopté pourrait facilement justifier la fermeture de chaînes satellitaires ou de journaux au nom de la « sécurité culturelle ». « La Chine et d'autres pays répressifs sont enthousiastes », avait conclu le quotidien.

« Les Etats-Unis sont très déçus », a dit hier un communiqué du Département d'Etat qui précise : « Nous soutenons aussi la liberté de l'information et nous regrettons que la convention puisse être mal interprétée, permettant à certains gouvernements de justifier les restrictions aux échanges d'informations ».

Ratifications indispensables

Plus globalement, le ministre américain des Affaires étrangères « regrette que la convention reflète les efforts de certains pays de faire progresser leurs objectifs protectionnistes ». Dès lundi lors d'une réunion de la commission culture, la représentante des Etats-Unis à l'Unesco, Louise Oliver, avait résumé ces critiques et déploré que « le terme d'exception culturelle n'ait jamais été défini ».

Un tel concert de reproches trahit le fait que la joute diplomatique n'est pas terminée. Car quel est en effet la force actuelle de la convention ? Sop article 20 lui

Réunie à Paris, la 33^e conférence générale de l'Unesco a adopté à une écrasante majorité la nouvelle convention destinée à défendre la diversité culturelle dans le monde. Michel Lelièvre

confère le même niveau juridique que les traités bilatéraux et le cadre de l'OMC.

La France et le Canada parlent donc d'une convention « contraignante », d'un droit supranational opposable à l'OMC, mais, par ailleurs, le texte est assez flou pour susciter des interprétations variées. Surtout, pour qu'il entre en vigueur, il doit être ratifié, avant deux ans, par 30 pays. On peut compter sur la France et le Canada. Ce dernier ayant aussitôt fait savoir, par la bouche de sa ministre du Patrimoine, Liza Frulla, à la Chambre des communes d'Ottawa qu'il voulait être le premier à

signer. Mais un tel passage à l'acte va être très problématique pour d'autres nations moins puissantes – nombreux, notamment sur le plan économique – des Etats-Unis.

On peut compter sur ceux-ci, qui avaient boudé pendant 19 ans l'Unesco avant d'y revenir sans droit de veto, pour tenter de conclure une série d'accords bilatéraux neutralisant la convention. Et pour décrier à nouveau l'Unesco.

ERIC BIEFRAV-REVERRE
Lire aussi notre éditorial page 21

samedi 22 - dimanche 23 octobre 2005 LE FIGARO

LES CHIFFRES DU CINÉMA

Du mercredi 12 octobre au mardi 18 octobre **LE FIGARO** et **Le Nouvel Observateur**

► Malgré une fréquentation un peu faible, certains films de qualité réussissent à tirer épingle du jeu sans pour autant faire des étincelles. C'est le cas du formidable Wallace Gromit, qui prend la tête du classement devant Les Frères Grim. Qui, passant honorairement le cap difficile de la deuxième semaine: De son côté, Coline Serreau (3 Jacques... La Macaou) démarre péniblement, tandis que le tandem Jugnot-Dupardin (Il faut jurer de rien), le couple Auteuil-Brochet (Caché) et Jean-Pierre Maréchal (Les Amélie) se maintiennent comme les titulaires. Or, note, tous, issus d'albums de marques de distributeurs, Wim Wenders avec Don't Come Knocking et Patrice Chéreau avec Gabrielle.

Films	Pays	Entrées de la semaine	Nombre de semaines	Nombre copies	Total	Evén
1 Wallace et Gromit	EU	462 243	1	570	462 243	
2 Les Frères Grim	EU	330 495	2	458	837 839	
3 Saint-Jacques	FR	234 859	1	423	234 859	
4 Goli	EU	166 007	1	536	166 007	
5 The Descend	FR	124 303	1	144	124 303	
6 Il ne faut jurer...	FR	132 884	3	491	754 527	
7 Caché	FR	120 195	2	216	240 390	
8 Les Ames grises	FR	72 820	3	535	400 116	
9 D'autres rêves	EU	70 835	2	182	141 670	
10 Ma sorcière...	EU	67 198	4	413	779 874	

* Evolution par rapport à la semaine précédente. SOURCE: LE FIGARO FRANCHISING

LE LIVRE DU JOUR

Le mari de la kamikaze
L'Artentat de Yasmina Khadra

Le roman débute comme le flash d'un journal télévisé : attentat à Tel-Aviv. Dix-sept morts. L'auteur est une femme. Un chirurgien, arabe naturalisé israélien, parfaitement intégré dans la société juive, a passé sa journée à réparer les corps mutilés. Au moment de rentrer chez lui, il est appelé par la police. C'est pour lui apprendre que la kamikaze n'est autre que son épouse. A partir de cette intrigue, Yasmina Khadra bâtit un récit à suspense psychologique. Avec cette question à la clé : pourquoi une femme, qui avait tout pour être heureuse, vivant au-dessus de tous soupçons, décide un jour de tuer, et d'en terminer avec son existence apparemment sans problème ?

Yasmina Khadra, spécialiste de romans sur fond de terrorisme – et dont le pseudonyme féminin a longtemps caché qu'il fut, dans une première vie, un officier de l'armée algérienne –, déploie son talent de conteur pour dresser le tableau saisissant d'un pays rongé par la terreur. A la manière d'un po chargé d'une enquête, son héros va interroger ceux qui ont été proches de sa femme, pour tenter de comprendre ce qu'elle avait dans la tête. A-t-elle été embrigadée par des terroristes ? Il va découvrir, avec effarement, qu'elle était, depuis longtemps, une militante de la cause palestinienne. Le roman est une belle réflexion sur le fanatisme et ses ressorts. Sa force réside dans le refus de tout manichéisme dans la volonté de s'ouvrir aux autres.

MOHAMED AYS
Julliard, 268 p., 18 €.

de valeurs, de croyances, de pratiques et d'expressions qui méritent chacune respect et dignité. Cette diversité culturelle ad hoc a par ailleurs été reconnue comme un droit par l'Unesco (respect des libertés fondamentales) mais également comme un atout, c'est-à-dire une force collective qui doit être mise en valeur afin d'assurer un développement durable des sociétés (Unesco, 2002 a et b). En octobre 2005, dans l'espoir d'une mondialisation plus respectueuse de l'identité des peuples, 148 pays ont voté à l'Unesco un texte affranchissant la culture des règles du commerce mondial, élaborant ainsi de façon consensuelle un rempart contre une uniformisation culturelle et une marchandisation de la culture (Figure 5, source : journal Le Figaro 22-23 octobre 2005). Cet aboutissement consensuel est le fruit d'une démarche qui a débuté au milieu des années 1990, lorsque se déroulaient les discussions des règles appliquées aux importations et exportations au sein de l'Accord Général sur le Commerce et les Services au sein du GATT (General Agreement on Tariff and Trade) en 1993, puis plus tard à chaque nouvelle négociation de l'Organisation Mondiale du Commerce. Deux forces en présence s'affrontaient, mettant d'un côté les partisans de la libéralisation des marchés (traditionnellement les USA et Israël), et de l'autre, les partisans de dispositifs d'accompagnement, de promotion et de soutiens nationaux (les autres pays du monde, comme la France qui proposent pour la culture une protection, des quotas, des appuis financiers, des marchés administrés et des accords de coopération entre pays). L'expression « *exception culturelle* » née à cette époque indique que la culture, sous proposition de la France puis de la Communauté Européenne, fait partie de la clause d'exception générale de l'article 14 du traité du GATT de 1993, comme les domaines de la sécurité, de la santé, de l'ordre public, et de la vie privée. Sous l'égide de « *la culture n'est pas une marchandise comme les autres* », l'exception culturelle indiquait ainsi un statut à part pour la culture, de manière à protéger les formes de culture qui ne passent pas par une marchandisation poussée ou par le vecteur puissant des industries culturelles mondialisées. Progressivement l'exception culturelle a laissé la place à une volonté de mise en évidence de la diversité culturelle mondiale, comme le montre le vote de 2005 à l'Unesco et son retentissement médiatique.

I.1.7) La culture : une géographie particulière et une fonction urbaine

Dans cette perspective de diversité culturelle désirée sur un plan international, on peut se demander comment s'exprime le potentiel culturel au plan national ou au plan local, spécifiquement pour les villes qui détiennent sur leur sol l'essentiel des lieux culturels existants. En Europe, la culture est envisagée depuis les années 1990, non plus seulement comme un patrimoine humain, mais comme un potentiel pour les villes, y compris pour celles qui ont connu un déclin industriel très marquant (Bianchini F., Parkinson M., 1993). La culture est devenue une évidence pour nos sociétés contemporaines, au même titre que l'environnement, dans le sens où elle nous est nécessaire, et où elle peut nous être utile ;

utile à la société, à l'individu, à la ville. On trouve ainsi dans chaque ville toute la complexité d'un système culturel composé d'éléments inter – reliés et interdépendants nouant les aspects politiques et territoriaux aux pratiques des individus et à celles des groupes sociaux. Nous partons du postulat que l'existence de ces lieux de culture, permanents ou temporaires, et de leurs représentations établit une « fonction urbaine » à part entière qui teinte les villes de modernité et d'attractivité, autant que de culture et de mémoire historique et sociale (Lucchini F., 2002). Cette fonction culturelle dispose d'une temporalité étonnante : ancienne et innovante, éphémère et intemporelle. Cette fonction urbaine peut d'un côté être qualifiée d'ancienne au regard des patrimoines accumulés au cours de l'histoire dans les lieux de vie urbains (Choay F., 1987 et 1992). Mais c'est aussi une innovation récente qui s'est diffusée dans les villes, dans le sens où d'un côté elle est reconnue comme une évidence pour les citoyens, qui souhaitent disposer d'une offre culturelle, c'est-à-dire d'un ensemble de biens et de services de formation, de consommation et de loisir, en même temps que d'un autre côté elle soit devenue un instrument stratégique en matière de qualité de vie urbaine, de promotion urbaine ou de renouvellement d'image urbaine pour les décideurs politiques (Bianchini F., Parkinson M., 1993; Lucchini F., 2002). La fonction culturelle est de plus en plus considérée comme une activité économique productive à part entière, disposant d'industries et d'artisanats ayant des ressorts locaux autant que mondiaux (Scott A. J., Leriche F., 2005) et composée de professionnels, y compris les artistes, que les sociologues intègrent au monde du travail en percevant aujourd'hui que « *l'art c'est du travail* » (Becker H.S., 1999 ; Menger P. M., 2009). La production de toute œuvre d'art s'entrevoyait d'ailleurs comme une action collective dans la perspective de l'interactionnisme symbolique. L'artiste est au centre d'une chaîne de coopération liant tous ceux qui, à des titres divers, concourent à l'existence d'une œuvre culturelle, à l'image de l'ensemble des noms des personnes apparaissant sur le générique d'un film de cinéma (Becker H.S., 1988). Enfin, si elle est souvent associée à une permanence historique, la fonction culturelle s'entoure d'une légèreté temporelle et d'un caractère éphémère, à l'image des activités festives, des festivals et des manifestations périodiques ou ponctuelles, voire de grands événements de renommée internationale (Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2002 et 2004 ; Lucchini F., 2003 et 2006).

Festivals, manifestations temporaires, musées, salles de spectacles, bibliothèques, écoles artistiques, centres culturels, musées, salles d'exposition, galeries, monuments, théâtres, opéras, salles de concert, cinémas, cafés-musique, friches culturelles... constituent une catégorie très hétéroclite de lieux de culture présents dans les espaces urbanisés. La variété de ces lieux culturels reflète l'élargissement contemporain de la définition du terme de culture, depuis une acception élitaires et académiques jusqu'à des aspirations populaires. En raison du poids de l'histoire, de forces économiques ou de ressorts politiques, certains lieux se distinguent. Quelques-uns sont des patrimoines reconnus, des hauts lieux, d'autres sont des objets en cours de patrimonialisation par les sociétés, d'autres encore sont des lieux explicitement consacrés à l'apprentissage, ou bien à la vie quotidienne, au loisir et à la

convivialité. Si les lieux culturels peuvent développer des statuts et des finalités différentes (symboles historiques et mémoriels, emblèmes identitaires, lieux de rituels sociaux, lieux de création artistique et culturelle...), la disposition des lieux de culture dans les villes pose quasi – immédiatement la question de la dimension spatiale des sociétés, et de l'écriture géographique des Hommes sur la Terre (Pinchemel P. et G., 1988). Cette question basique de la localisation, du où ? et du pourquoi là ? interroge pour les lieux culturels plusieurs paradoxes relatifs à l'essence – même de ces lieux. Une première tension paradoxale tient dans le fait que ces lieux de culture sont tous des lieux singuliers, par leur localisation individuelle et par leur histoire, et pourtant ils offrent par leur essence la même signification universelle pour les sociétés. En parallèle, apparaît un second paradoxe si l'on comprend que ce sont dans ces lieux qu'un individu forge sa différence ou son altérité, en même temps qu'il se construit une appartenance à une communauté sociale. Ces lieux culturels constituent ainsi un objet de travail complexe inséré dans une dynamique sociale et politique, et avec des localisations spécifiques et des impacts que l'on a depuis de nombreuses années essayé de cerner dans de nombreuses directions, sociologiques, politiques, économiques, ou dans une dimension d'aménagement urbain, ou plus globalement dans une perspective liée aux civilisations et aux cultures (Bourdieu P., Darbel A., 1969 ; d'Angelo M., Vespérini P., 1998 ; Warnier J-P., 1999 ; Bovy P., Potier F., Liaudat C., 2003 ; Benhamou F., 2004 ; OCDE, 2005 ; Di Méo G., 2008).

Cette fonction culturelle peut encore s'envisager au sein d'une échelle nationale au travers d'une palette d'activités bien plus élargie que les seules industries culturelles, qui possèdent un rayon d'expression planétaire. Dans cette perspective, l'exemple de la France étudié à la fin des années 1990 est éclairant (Lucchini F., 2002). La culture propose, à l'image d'un service à la population, des activités banales, qui selon les cas offre en ville la même proximité et la même fréquence qu'un service d'épicerie, ou bien des activités plus rares, répondant résolument à un certain niveau de clientèle, une certaine exigence artistique, ou correspondant à des groupes sociaux ou à des communautés ayant des attentes spécifiques. Cette fonction urbaine se traduit par une offre sur le territoire urbain d'une palette d'équipements et de services culturels construite au cours du temps comme le montre l'exemple français (Figure 6). On pourrait évoquer l'idée de vagues d'implantation successives ou de générations d'édifices culturels qui ont contribué au panel contemporain existant. Certains spécialistes évoquent l'idée du « jeu du catalogue » qui consiste à rassembler sur le sol communal une palette d'équipements la plus complète possible, sous l'impulsion d'un mouvement de compétition et de concurrence vis-à-vis de la ville voisine, avec souvent l'incitation financière et contractuelle de l'Etat, ou encore le simple mécanisme de marché et de diffusion d'activités nouvelles dans une ville (Friedberg E., Urfalino P., 1984 ; Latarget B., 1992). Cet aménagement culturel s'est réalisé sur un temps historique long, mais le rythme de création d'édifices, de services culturels et de manifestations temporaires d'expositions ou de festivals s'est considérablement affolé à partir des années 1970 pour devenir largement exponentiel. On peut évoquer en ce sens un « tournant

Figure 6

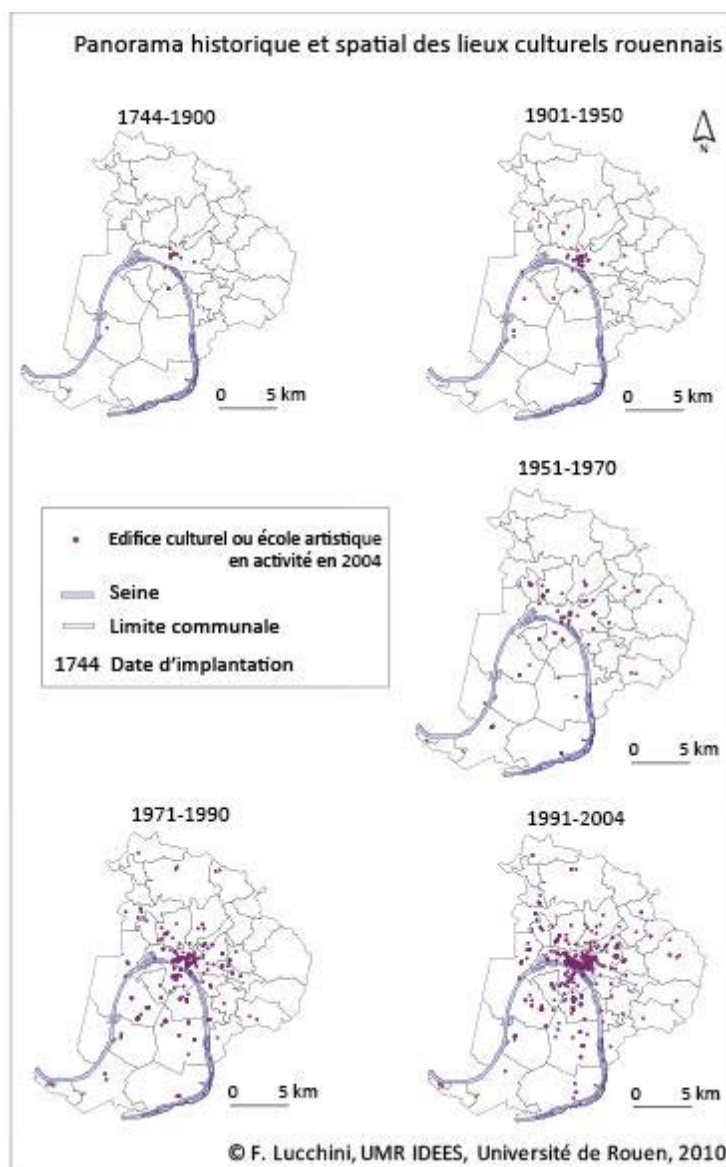


culturel » perceptible à la fois à l'échelon national français que sur un plan local (Figure 8 a). Si le poids de l'histoire importe pour beaucoup dans le panel d'édifices et de services proposés par chaque ville, ou encore la loi du marché pour les services culturels comme les exploitations cinématographiques, les diverses impulsions et incitations financières émises par l'institution culturelle française du ministère de la Culture a également joué un rôle de

manière à « contrer » ou à mieux orienter le développement d'une culture de masse dans la société française.

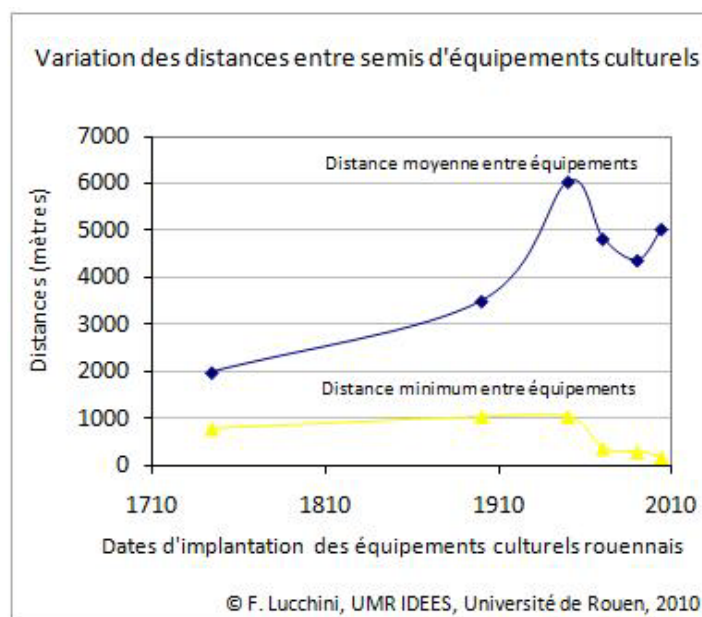
L'exemple local de la ville de Rouen et des dates de création d'édifices et de services culturels encore en activité en 2004 conforte l'idée de vagues de création et d'implantation d'activités culturelles (Lucchini F., 2006 b et 2008). Cet exemple local apporte aussi l'idée du rythme temporel et spatial de cette fonction urbaine. D'abord lente et régulière sur une grande partie de l'histoire, puis accélérée à partir des années 1970, cette fonction culturelle se diffuse spatialement depuis la partie centrale et historique de la ville jusqu'aux périphéries, sans toutefois atteindre une répartition homogène sur l'agglomération entière (Figure 7 a). On observe une dynamique de création d'édifices et

Figure 7 a



d'écoles artistiques, où la distance moyenne entre équipements va s'accroître avec les années, montrant une couverture territoriale culturelle plus étendue sur l'ensemble de l'agglomération, tandis que la distance minimum entre équipements diminuera avec le temps, ce qui prouve une densification de l'offre culturelle locale (Figure 7 b). Il est vrai que cette fonction culturelle urbaine dessine une répartition encore hétérogène malgré une

Figure 7 b

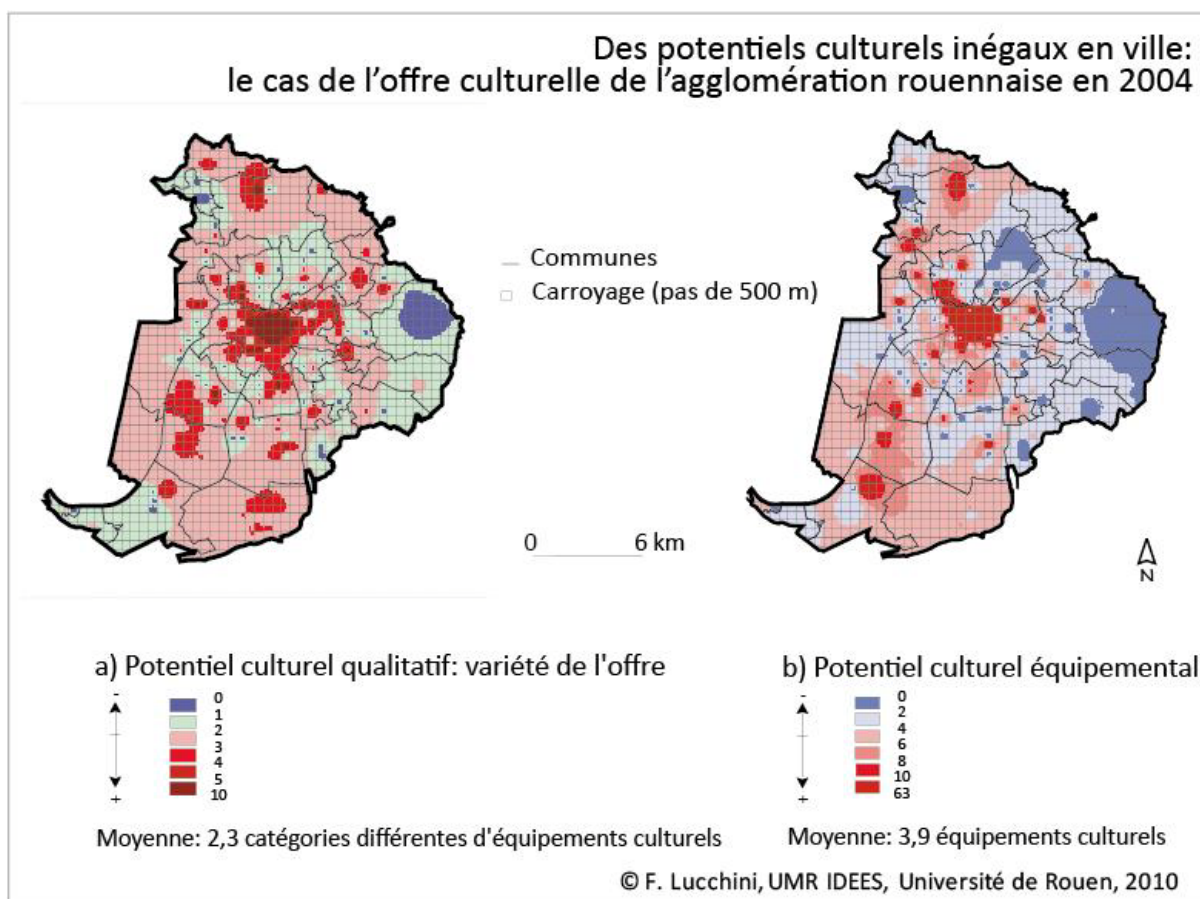


couverture étoffée avec les années. Certains évoqueraient des apories du territoire, en constatant l'existence de poches de pauvreté de l'offre culturelle urbaine, en même temps que la présence de « nœuds culturels » urbains, livrant une image inégale et contrastée de la culture en ville. Pour l'exemple rouennais, les plus forts potentiels culturels sont sans surprise positionnés dans les centres-villes des communes de l'agglomération. Le centre historique de la commune de Rouen est le plus fortement doté en activités et services culturels jusqu'à une concentration qui peut dépasser 60 édifices et écoles artistiques dans un périmètre urbain de 500 mètres carrés. Puis d'autres potentiels culturels se répartissent dans des centres urbains secondaires de l'agglomération, où se sont développées localement soit des actions d'implantation de centres universitaires, soit des politiques socialistes et communistes abondant dans le sens de l'édification d'une offre culturelle et d'une éducation populaire en direction des habitants. Les périphéries urbaines les plus éloignées demeurent les moins bien dotées en potentiel culturel, renforçant parfois d'autres inégalités lorsque la population résidente est de niveau très modeste (Figure 8, Lucchini F., 2005 et 2008).

Cependant, la comparaison avec d'autres espaces européens interroge la puissance du ressort politique dans la répartition sur le territoire urbain des lieux culturels. Si l'on compare la distribution des édifices et services culturels sur deux continents

différents comme l'Amérique du Nord et l'Europe, ou dans deux univers politiques généralement opposés dans leur manière de faire comme peuvent l'être les référentiels anglais et français, une surprenante régularité de répartition de cette fonction culturelle urbaine apparaît et elle semble se jouer des poids politiques attendus (Figure 9). La configuration des lieux de culture au niveau intra-urbain dans les agglomérations de Rouen, de Brighton and Hove et de la ville de Québec est surprenante de similarité. Les lieux de

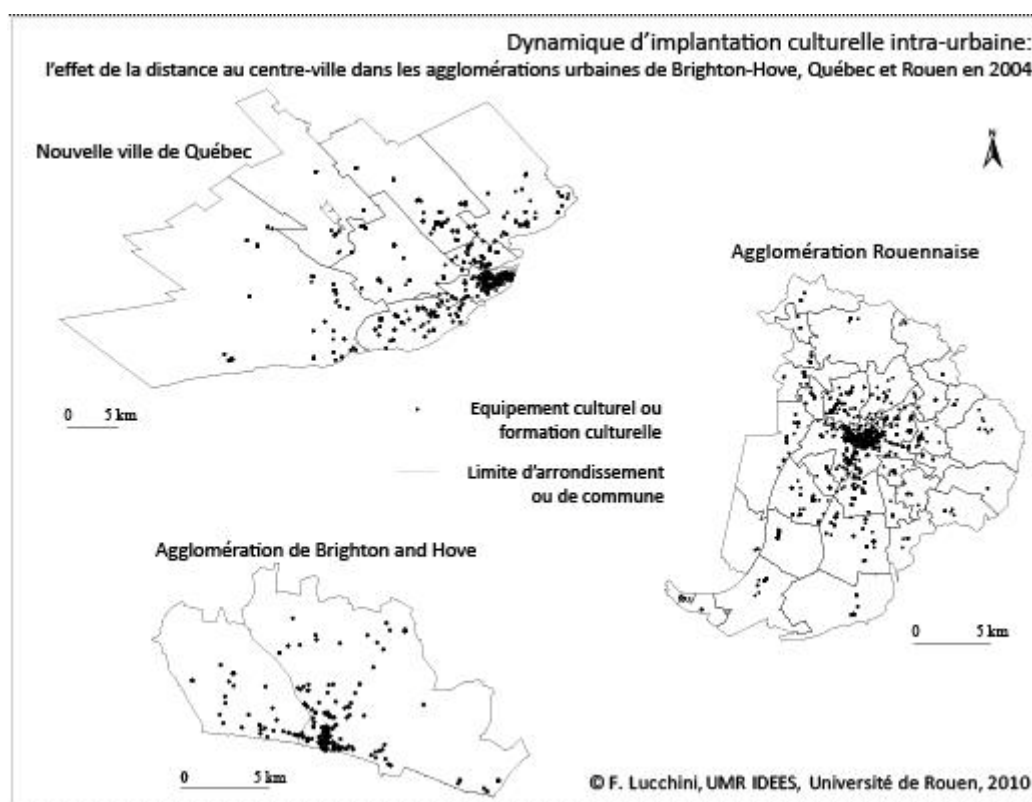
Figure 8



culture se concentrent dans la commune-centre d'agglomération et tout particulièrement dans le cœur historique de chaque ville, puis au fur et à mesure qu'on s'éloigne de ce cœur, les lieux de culture deviennent moins nombreux et moins présents selon une décroissance assez rapide. Cette distribution décroissante selon la distance au centre-ville révèle la puissance organisatrice de la distance géographique en matière d'activités culturelles. La dynamique d'implantation territoriale des services et des équipements culturels au niveau intra-urbain se conforme à la distribution des densités urbaines observées un siècle plus tôt par Colin Clark pour expliquer la présence des hommes en ville ainsi que la répartition spatiale de leurs activités (courbe exponentielle négative). Ce n'est pourtant pas la même dynamique d'implantation intra-urbaine qui s'exprime dans un autre domaine du loisir : les édifices sportifs se répartissent de façon régulière et homogène sur l'espace urbain français,

en étant très proches en termes de distance de la distribution des lieux scolaires (Lucchini F., 2006 a). Bien sûr il existe dans le domaine sportif certaines activités spécifiques conditionnées par des éléments naturels ou culturels, qui en rendront la répartition moins régulière, comme la voile, l'alpinisme ou le rugby (Lemoine L., 2007). Pour autant, on assiste bien en ville pour la culture à une hétérogénéité de répartition et à une surconcentration des édifices en centre-ville, tandis que pour le sport, la répartition des édifices tend à plus d'homogénéité et de régularité.

Figure 9



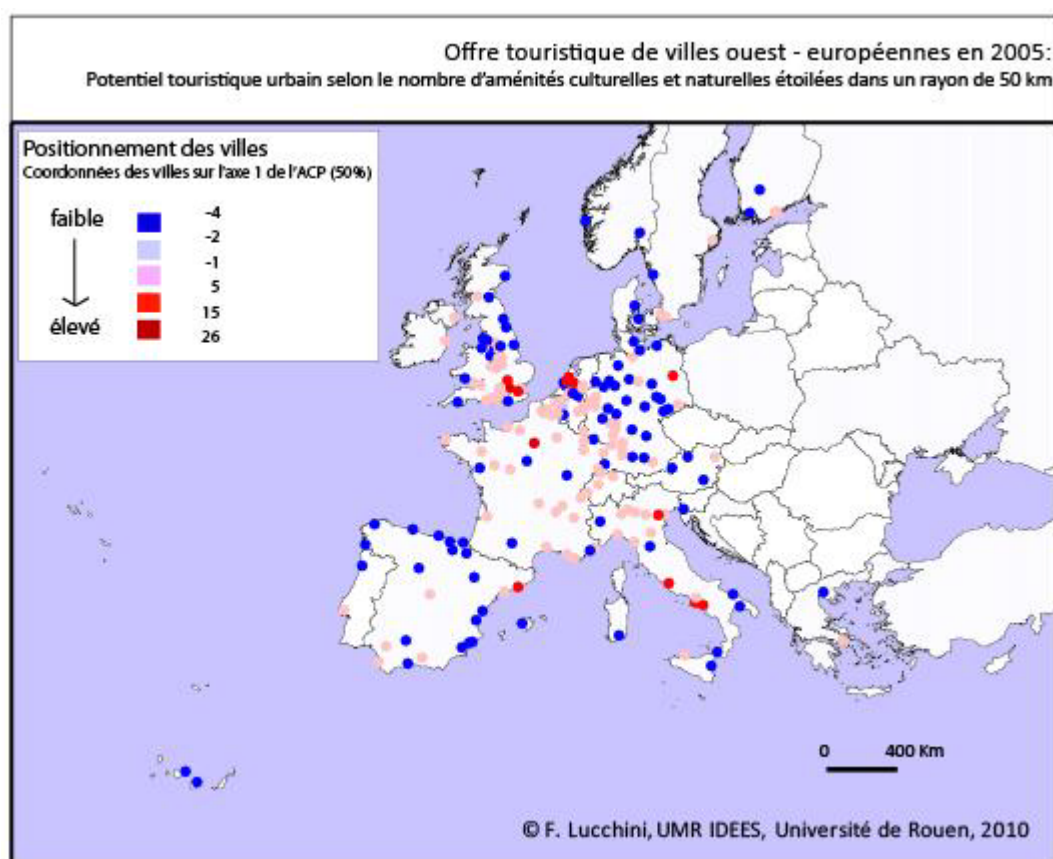
Sous un angle d'approche interurbain, la répartition de l'offre culturelle comparée en France, au Royaume-Uni et en Irlande montre que la culture s'est diffusée selon la même ampleur sur les territoires nationaux et selon la même physionomie de configurations géographiques : dans chaque pays des niveaux urbains de desserte culturelle s'organisent de façon hiérarchique (Lucchini F., 2002, 2005 et 2008). La localisation des activités culturelles fait la part belle au poids urbain et à l'effet métropolitain dans un pays : elle se conforme à la configuration d'une activité banale de service proposant des équipements à la population. Certains équipements culturels répondent ainsi à une grande proximité vis-à-vis de la population, en raison de leur présence dans l'ensemble des villes françaises et anglaises dépassant 50 000 habitants (bibliothèque publique, salle de cinéma). D'autres équipements relèvent d'un niveau de rareté culturelle qui les positionne géographiquement dans les plus grands centres urbains du territoire national (opéra, groupe de danse). On peut ainsi identifier dans cette fonction culturelle urbaine différents niveaux de services culturels à la

population, en partant des équipements et activités les plus atypiques et les plus rares, jusqu'à des activités et édifices fréquents et ubiquistes. C'est ce même comportement systémique des villes que l'on observe du côté français et du côté anglais. Les villes françaises et anglaises se différencient en matière culturelle selon des niveaux contrastés, en fonction de la quantité et de la variété des équipements culturels qu'elles abritent. Elles offrent de cette façon des activités et des services culturels d'autant plus nombreux et diversifiés qu'elles sont de grande taille. Quant aux villes de taille plus modeste, elles choisissent de proposer à leur population une diversité culturelle accrue plutôt qu'une offre culturelle plus étoffée en quantité (Lucchini F., 2005). Outre le même fonctionnement systémique, et en dépit de deux modèles d'administration de politique culturelle généralement opposés en présence, l'un libéral et ascendant (modèle anglais) et l'autre bien plus centralisé et hiérarchisé (modèle français), la culture va amplifier le poids dévolu par la première ville du pays dans sa capacité à concentrer généralement les pouvoirs. Le poids excessif des capitales parisienne ou londonienne dépasse par exemple en intensité la concentration qui existe dans le domaine de la recherche, qui accuse déjà un regroupement extrême. Cette surconcentration reflète le caractère prestigieux conféré à la culture et il appartient à la première ville du pays de tenir le rôle de « vitrine » d'une « culture nationale ». La primatie observée dans la réalité du dispositif urbain peut alors atteindre des niveaux de concentration de l'ordre de 10 à 40 fois plus d'offre culturelle entre la première ville du pays et la seconde (Lucchini F., 2005).

Si l'on examine l'espace européen en termes d'offre touristique culturelle, on peut observer certains choix conduits par les 200 plus grandes villes ouest – européennes. Elles ont sur le long terme constitué un panel d'activités culturelles dans une dynamique relevant à l'origine de l'histoire sociale et patrimoniale, puis rapidement d'une logique de concurrence urbaine alors que l'Europe est en train de se construire (Lucchini F., Cremades V., 2005). Les villes européennes offrent classiquement une image touristique patrimoniale et culturelle composée de musées, de châteaux, d'édifices civils et religieux, de centres historiques anciens, de sites de panorama, de parcs et espaces naturels protégés, d'attractions et de sites de loisirs. Dans cette déclinaison, le champ culturel conforte l'ascendant pris par le réseau urbain comme nombre d'entreprises humaines sur le territoire. La transcription cartographique de cette offre en aménités culturelles et naturelles dans un rayon de 50 km autour des villes européennes peut être dressée à partir d'un des rares recensements existant dans le domaine à l'échelle européenne : les guides verts Michelin classent sept catégories de sites culturels touristiques selon trois niveaux d'étoiles ou d'intérêt patrimonial « valant le détour » (le phénomène festivalier n'est pas pris en compte). La cartographie de cette offre touristique et culturelle laisse apparaître l'évidence de la hiérarchie urbaine (Figure 10). La métropolisation et le fonctionnement des villes exercent aussi au niveau européen un pouvoir explicatif dans le domaine du tourisme culturel, où l'on voit se détacher très notablement Paris et Londres, suivies de Rome et de Berlin. Ces villes développent une offre touristique et culturelle bien supérieure aux offres

des autres villes européennes. Paris, Londres, Rome et Berlin disposent par ailleurs d'une offre touristique et culturelle supérieure au niveau auquel elles pourraient prétendre, vis-à-vis de leur taille en volume d'habitants. Mais il demeure dans le domaine de la culture une part non négligeable d'expression de la diversité, et des positionnements culturels particuliers en Europe. En partant de ce référentiel patrimonial classique des guides verts Michelin, et en dépit de cette source de renseignement unique, on observe assez rapidement un distinguo dans les orientations choisies par les villes européennes. Certaines

Figure 10

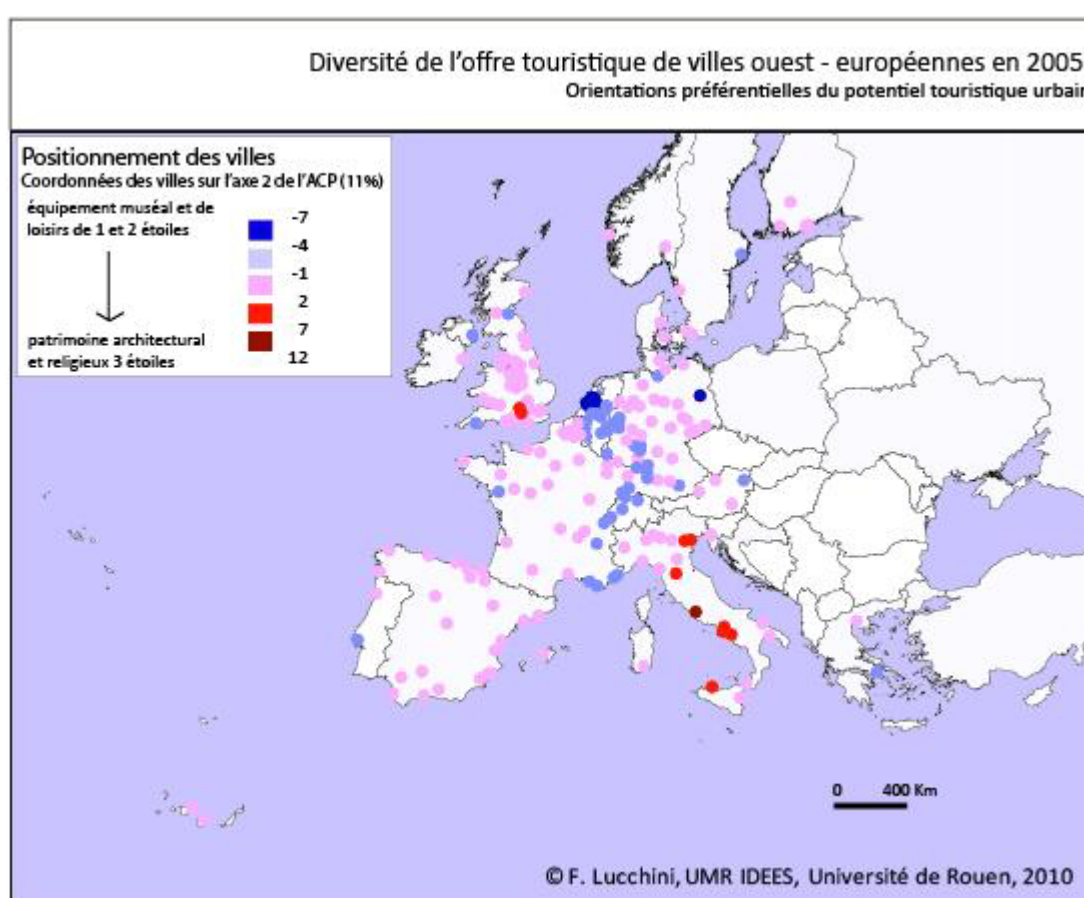


villes, Rome en tête, mettront l'accent sur la mise en valeur d'édifices patrimoniaux correspondant à des attractions de rang international avec une forte spécialisation architecturale et religieuse. Nombreuses en Italie, les villes de Florence, Venise, Naples, Palerme, Padoue et quelques villes anglaises comme Reading et Aldershot proposent un patrimoine architectural et religieux trois étoiles. Tandis que d'autres villes européennes composent une offre plus hétéroclite et diversifiée avec des musées, des édifices et des attractions culturelles ou naturelles de rang régional ou national d'une ou de deux étoiles. La capitale allemande Berlin, et de nombreuses villes des Pays-Bas comme Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Haarlem, Linden appartiennent à cette seconde tendance (Figure 11). Il faut remarquer par ailleurs que Paris et Londres ne s'identifient guère à ce choix d'orientation patrimonial, alors qu'elles sont toutes deux particulièrement bien représentées

par un éventail culturel et touristique « hors norme » vis-à-vis des autres villes ouest – européennes (Figure 10).

Depuis une quarantaine d’années, parallèlement au fonctionnement classique de concurrence et de compétition urbaine, des réseaux culturels de coopération et d’échange se sont mis en place en Europe (Lucchini F., Cremades V., Elissalde B., Lemoine L., 2009). Actionner des réseaux culturels, depuis longtemps à l’initiative des artistes et des professionnels de la culture, a conduit différentes formes de coopérations culturelles à se développer. Ceci s’est traduit de façon corollaire sur le territoire par des formes variées de

Figure 11



recompositions territoriales. Ces réseaux s’expriment de plusieurs manières. Dans une tradition culturelle classique, il existe dans de multiples domaines artistiques, en particulier dans les sphères musicales, chorégraphiques, et muséographiques, des « circuits » anciens et bien ancrés, à travers lesquels des compagnies artistiques ou bien des collections d’œuvres culturelles de rang international peuvent se diffuser à l’échelle planétaire. Cette circulation et cette diffusion internationale s’appuient sur de grands lieux clés. Ces lieux clés sont, par exemple pour le cadre d’expositions muséographiques largement médiatisées, les grands musées de renommée mondiale, tels le Louvre, le British Museum, le Metropolitan, le Musée de l’Ermitage... qui peuvent proposer tour à tour la même exposition de rang

international. Ainsi l'exposition « De Cézanne à Matisse » (Fondation A.C. Barnes) initiée au Musée d'Orsay en septembre 1993 a rassemblé 5 millions de visiteurs parmi les 8 musées mondiaux qui l'ont exposée. Dans le cadre de l'Union Européenne, d'autres formes de réseaux culturels, ne s'appuyant pas exclusivement sur des lieux culturels clés mondiaux, ont permis un comportement coopératif d'échange d'idées et de savoir-faire, de projets, de connaissances, et d'artistes (Cremades V., Elissalde B., Lemoine L., Lucchini F., 2009). Proposant une coopération de nature variable, on trouve en Europe soit des réseaux culturels thématiques, qui actionnent une coopération de type subsidiaire (au nom de valeurs supérieures au territoire et de revendications citoyennes), soit des réseaux culturels géographiques et des réseaux culturels professionnels, qui fonctionnent davantage sur une coopération de nature communautaire (en raison d'une ressemblance commune) et de nature stratégique (pour maximiser un gain individuel dans une perspective donnant – donnant). Ainsi, un exemple de réseau culturel thématique, qui développe une affinité commune entre plusieurs partenaires européens sur le patrimoine, peut être cité avec le réseau « Europa Nostra », fédérant 236 membres dans 38 pays européens. Le « Polycentre Européen de Création Artistique » des arts de la rue illustre plutôt le principe d'un réseau culturel géographique rassemblant des unités territoriales européennes géographiquement proches, de manière à relier des lieux de part et d'autre de la Manche, depuis la Haute-Normandie et le Nord-Pas-de-Calais français jusqu'au Kent et à l'East Sussex anglais. D'autres exemples européens ensuite peuvent rendre compte de l'existence de réseaux regroupant des acteurs d'une même catégorie de métiers de Culture, par exemple pour améliorer la formation professionnelle des métiers de l'édition (« Association of Booksellers and Publishers Training Organisations in Europe » ABPTOE) ou pour favoriser la production de spectacles de cirque (« Circostrada Network »). De nombreux réseaux culturels émaillent ainsi le territoire européen et répondent, autant qu'ils la favorisent, à une demande de fonctionnement coopératif plus étoffé en matière culturelle, animant les territoires différemment des mécanismes classiques de concurrence et de compétition territoriale et urbaine en matière culturelle. L'effet de ces réseaux culturels sur les territoires et sur les villes est cependant moins immédiatement perceptible et a probablement moins d'impact que le potentiel en termes d'édifices, de manifestations temporaires, de festivités, d'aménités culturelles et naturelles constitués par les territoires et les villes au cours de l'histoire, qui constituent une fonction urbaine à part entière.

Conclusion du chapitre I : Une résonance des lieux culturels sur l'espace et dans le temps

Les sociétés organisent leur espace géographique et cette constante des civilisations se porte sur l'ensemble des activités humaines. La culture n'échappe pas à cette tendance

sourde des hommes à organiser leur espace de vie, alors qu'on aurait pu soupçonner une emprise spatiale moins grande à propos des activités de l'esprit et des arts. Or il existe bien une résonance des activités culturelles sur l'espace et dans le temps. Les ethnologues et certains géographes engloberaient l'ensemble de tous les faits de société dans cette résonance culturelle. D'autres géographes encore s'intéresseraient davantage à l'aspect idéal sans pour autant qu'il ait d'accompagnement matériel (Retailé D., 1997). Nous avons tenté de démontrer ici cette résonance des activités culturelles sur l'espace géographique des sociétés, au travers des lieux culturels, de leurs significations pour les populations, des possibilités de pratiques qu'ils offrent, et des configurations géographiques spécifiques qu'ils dessinent sur le territoire, au travers de la présence d'édifices artistiques, culturels ou de loisirs permanents, ou bien de manifestations temporaires, qui concourent à développer la formation, la convivialité ou le loisir des citoyens. La principale particularité de cette activité est de se concentrer de manière particulièrement acérée dans les espaces urbains, à l'exception de quelques structures patrimoniales et archéologiques ouvertes au public, qui peuvent également exister dans des espaces ruraux (Lucchini F., 2002). Des formes de spatialité de la culture apparaissent ainsi dans les espaces urbains, qui montrent généralement, quel que soit l'espace national investi, une structuration de cette activité à l'échelon interurbain mais aussi à l'échelle intra – urbaine. Ces spatialités conditionnent en retour la possibilité pour les populations de pratiques artistiques et culturelles ou de pratiques de loisirs. Ces spatialités culturelles proposent un champ des possibles aux préoccupations de la sphère politique, depuis les questions d'inégalité d'accès, de formation des individus jusqu'aux attentes en termes de notoriété ou de ressorts économiques internationaux. Les lieux culturels et leurs spatialités conduisent, précisément dans la perspective d'une ville partagée par tous et durable, à entrevoir un secteur de réflexion social et culturel, qui complète les secteurs traditionnellement et plus anciennement associés à la durabilité que sont l'environnement et le développement économique.

Les lieux culturels sont ainsi des expressions culturelles des sociétés au sens fort, depuis le **L**medium qu'ils permettent en tant qu' « espace public » pour la société civile, au sens développé par Jürgen Habermas, jusqu'aux hétérotopies qu'ils constituent. Ces utopies localisées sont le résultat de créations sociales issues d'un frottement entre l'imaginaire et la raison, et elles tendent à devenir des lieux de continuité pour les sociétés. Certains lieux culturels sont des patrimoines reconnus, d'autres lieux sont en cours de d'appropriation et de patrimonialisation par les sociétés, d'autres lieux encore offrent une certaine résistance aux propositions artistiques convenues et classiquement éprouvées. Quelle que soit l' « orientation artistique » prônée, les lieux culturels demeurent par essence des lieux de dialogue, des lieux « ouverts » : ce sont des lieux où l'on peut selon les mots de Fernand Braudel « reconstruire son rapport au passé », ou des lieux où l'on peut éprouver d'une manière positive « la différence de soi par rapport à l'autre » selon Pierre Nora. En somme, les lieux culturels permettent de trouver un sens aux événements humains. Ils constituent de plus des formes de centralités dans l'espace urbain, qui probablement n'ont pas la même

acuité que la centralité fonctionnelle exercée par un centre hospitalier universitaire en termes d'emplois ou d'activité économique. En revanche, la dimension patrimoniale et les aspirations identitaires s'exerceront sans doute avec plus de force sur des espaces culturels que sur des espaces uniquement économiques. La question est de savoir si les centralités de valorisation exercées par les édifices culturels permanents ou les centralités émanant de la présence de manifestations temporaires culturelles parviennent, en plus de la production culturelle territoriale, à toucher la population locale environnante aussi bien qu'elle parvient à capter des publics plus ciblés de la sphère culturelle ou artistique, tels que l'a démontré Pierre Bourdieu dès la fin des années 1960.

En ce sens il paraît plus efficace d'interroger ces centralités culturelles à partir d'exemples de structures culturelles ou artistiques encore peu établies et peu reconnues d'un point de vue patrimonial ou institutionnel. C'est pourquoi une application de notre projet s'applique au champ des possibles ouvert par les « friches culturelles », qui proposent une intervention sur le territoire encore peu établie et reconnue institutionnellement, en somme une forme d'innovation dans la sphère culturelle et artistique. Ces friches culturelles représentent des expérimentations de lieux culturels sociaux, fabriqués à partir d'espaces délaissés par d'anciennes activités industrielles ou commerciales dans un objectif culturel et artistique. La question est de savoir si ces expérimentations se révèlent capables de développer une synergie artistique, culturelle, sociale et urbaine autour d'un lieu, avec toutes les aspérités liées à l'essence même des lieux culturels, de leurs réalités d'espaces publics sociaux et politiques, de leur capacité à être des hétérotopies, des espaces patrimonialisés et appropriés, et de leur puissance à asseoir de nouvelles centralités urbaines.

Chapitre II : Les friches culturelles, une expérimentation de « fabrique » de lieux culturels

Introduction : Le processus de territorialisation de lieux culturels

Les friches culturelles constituent un objet de recherche dans le sens où elles développent une forme d'expérimentation de production de lieux culturels. Selon Guy Baudelle et Philippe Pinchemel, plusieurs conditions doivent être réunies pour la production d'un espace géographique, ainsi que pour l'élaboration d'un système spatial, qui détient la capacité de définir un espace géographique davantage par les processus d'interaction socio-spatiaux présents que par les seules créations de formes spatiales (Pinchemel P., Baudelle G., 1986). Ces conditions relèvent d'une série de transformations opérées par l'homme sur « un milieu » de la surface terrestre et procèdent plus généralement d'un processus de peuplement. Cela recouvre d'abord une opération première d'identification et de dénomination d'un lieu, puis cela touche à des actions de dimensionnement et de polarisation, au travers d'une action d'organisation au sens large (appropriation et division foncière, espacement des relais humains et des villes, circulation et contrôle territorial administratif et politique). Dans le cas qui nous occupe, de façon plus marquée que dans des espaces relativement vides d'occupation humaine, il existe un préalable dont on ne peut s'abstraire totalement : c'est celui du choix du lieu d'installation de la nouvelle activité culturelle, qui correspond à un lieu d'abandon d'une ancienne activité industrielle ou commerciale qui a pu marquer très profondément l'espace de vie, les mémoires et le territoire d'implantation. En suivant l'élaboration rétrospective des sites de friches culturelles, nous espérons pouvoir faire ressortir les éléments qui ont permis la constitution d'un nouvel espace géographique culturel sur un lieu portant une forte empreinte humaine industrielle ou commerciale. Outre les aspects de production ou de « fabrique » de lieux culturels se pose plus profondément la question du changement et des formes d'espaces urbains qui émergent de ces expérimentations de friches culturelles. Ces formes comportent-elles un caractère de durabilité ? Ces friches culturelles révèlent-elles le même type de changement dans l'espace urbain et proposent-elles un certain nombre d'invariants derrière la multiplicité de cas singuliers d'expérimentations ? Les friches culturelles se structurent-elles à la manière de n'importe quel espace géographique (identification, dénomination, dimensionnement, polarisation), ou s'affranchissent-elles de certaines étapes, de règlements d'urbanisme, de procédés architecturaux, d'affectation des sols, de

négociations entre partenaires sociaux et politiques, d'une structuration privé – public ? Parvient-on à voir s'opérer un glissement ou un changement de perspectives par rapport à un positionnement initial ? Du côté de la perception des individus du changement spatial en cours de réalisation, il faut, selon Yves Barel, entrevoir le changement social au travers d'un mouvement de territorialisation – déterritorialisation – reterritorialisation (Barel Y., 1986). La territorialité reste marquée par des relations aux lieux qui véhiculent une identité. L'image perçue, vécue et représentée d'un territoire importe ainsi dans la compréhension du changement social, qui peut se faire tout autant dans la continuité, à l'aide de stratégies de conservation portées par des acteurs sociaux, que dans un esprit de rupture avec le passé, lorsque des stratégies d'abandon ou de chute d'un ancien système sont mises en place par des acteurs sociaux. Interviennent alors des notions de temporalités, de rythme de transformation des espaces géographiques qui peuvent s'entrevoir dans la réalité urbaine, et plus particulièrement dans l'exemple des friches culturelles. Bernard Elissalde évoque la difficulté pour la géographie de cerner la notion de « *changement spatial* » et apporte pour cela l'idée de « *temporalités multiples du spatial* » et de durée variable de structures spatiales de manière à montrer comment les géographes peuvent intégrer la notion de temps et les phénomènes évolutifs, même dans les situations où il ne se produit pas de bifurcation nette, comme a pu l'être la chute du mur de Berlin en 1989 (Elissalde B., 2000). L'avenir prédictible et déterministe fondé sur le progrès et un raisonnement axé sur des lois naturelles sont contredits aujourd'hui par le libre-arbitre des hommes et des sociétés, les logiques culturelles, les évolutions des idées scientifiques et les entreprises de déconstruction théorique et les principes de bifurcations (Elissalde B., 2000). Les positionnements géographiques vont de plus en plus vers l'exploration d'une diversité de futurs possibles (Pumain D., 1998) et vers une attention portée aux phases de transition territoriale et aux phénomènes de résilience qui contribuent au changement spatial (Elissalde B., 2000). Aussi, au sein de plusieurs expérimentations de friches culturelles, on interrogera l'expérience des hommes dans ce qu'elle a de plus ordinaire, de manière à saisir les histoires de création de lieux culturels, leurs spatialités et la particularité ou non des friches culturelles à se démarquer en la matière des autres lieux culturels. A la lumière de cette connaissance des friches culturelles seront posés deux questionnements : celui de la capacité à entrevoir et à évaluer le changement du point de vue des transformations sociales produites par l'intermédiaire des friches (perception et représentation de l'édifice, du quartier, et de la ville) ainsi que des transformations spatiales d'un paysage urbain (histoire urbaine, architecture, patrimoine). Un dernier questionnement s'axera sur l'impact potentiel ou sur l'impact avéré d'une opération de requalification sur un territoire urbain, et sur la possibilité de modéliser cet impact social et territorial. Cette application sur les friches culturelles relève ainsi de la question centrale posée par notre projet : quelle place détiennent les lieux culturels dans l'espace urbain, et parviennent-ils à former un système spatial ?

I.II.1) Les expérimentations de friches culturelles : un espace public de la culture

L'ensemble des lieux culturels compose un panel très varié depuis des structures académiques élitaires jusqu'à des lieux de culture populaires permanents ou temporaires. Pour appréhender les friches culturelles et leur spécificité parmi l'ensemble des lieux culturels existants en société, on doit mettre en perspective le projet initial et l'histoire de ces friches, leur fonctionnement actuel, les difficultés auxquelles elles sont confrontées, leur traduction sur l'espace public urbain, ainsi que le sens que leur donnent les acteurs impliqués dans ces aventures. Comme elles semblent permettre une seconde vie pour des espaces urbains en friche, les friches culturelles constituent un matériau d'expérimentations urbaines et d'observation du changement urbain. Ce dernier est souvent appréhendé au travers d'études sociologiques traitant des inégalités sociales (Grafmeyer Y., 1991, 2000), ou d'études sur l'urbanisme (Choay F., 1965) ou sur le logement et la rénovation urbaine au moyen de plans d'urbanisme. Des enquêtes récentes sur la revitalisation de quartiers abimés par la désindustrialisation offrent une entrée culturelle et patrimoniale pour envisager le changement urbain (Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2002 ; Garcia B., 2004 ; Bailey C., Miles S., Stark P., 2004 ; Miles M., 2005 ; Miles S., Paddison R., 2005). Et, depuis peu, le changement urbain est aussi envisagé « en train de se faire » par des démarches impliquées dans des processus participatifs de mise en place d'un projet urbain cristallisant les attentes des acteurs urbains et des citoyens (Racine JB., 2007, 2008). Notre projet est de révéler le rôle joué par les lieux culturels dans le changement urbain, et de creuser cette piste en commençant par le rôle détenu par les friches culturelles. Souvent utilisée lorsque les phénomènes étudiés ne relèvent pas de représentations sociales ou de modes d'organisation dominants, l'approche compréhensive est suivie ici pour conduire une conceptualisation progressive et inductive, à partir de l'observation attentive de cas particuliers. Ainsi, un échantillon restreint mais suffisamment divers de cas précisément observés et analysés offre une compréhension de ces différents points. Le référentiel aux théories des mondes de l'art (Becker H., 1988 et 1999) et de la culture permet d'interroger ces friches culturelles, mais également d'en explorer des aspects rarement considérés, comme la question de « la culture en train de se faire », là où s'inventent de nouvelles pratiques entre loisirs, culture et économie, ou bien comme la traduction spatiale de cette action sur l'espace public et les perspectives d'évaluation de l'impact social et territorial de ces requalifications urbaines. La posture scientifique de la connaissance objective formulée par Karl R. Popper est empruntée ici dans le choix de l'énoncé expérimental, couvrant l'idée d'un changement dans la ville possible ou réfutable à travers la mise en place d'un lieu culturel (Popper K. R., 1998). Si l'on souhaitait d'ailleurs rappeler l'importance du changement en société, il faudrait évoquer les propos de Karl Marx, prônant une démarche plus active et incisive qu'une observation scientifique de la société : « *les philosophes n'ont*

fait qu'interpréter diversement le monde ; mais, ce qui importe, c'est de le transformer » (Marx K., 1845 traduit par Macherey P., 2008).

Parmi la multiplicité des postures observables pour les friches culturelles, certaines postures se veulent fidèles à une volonté d'expérimentation artistique, culturelle et sociale de la société civile (Lextrait F., 2001 ; Raffin F., 2007 ; Hurstel J., 2009). Dans ce positionnement précis, on a relevé une dizaine de cas représentatifs de friches culturelles en Europe (Figure 12). Quatre sites européens (Ufa Fabrik à Berlin, Halles de Schaerbeek à

Figure 12

Nom, date de création, localisation, et ancien usage des friches culturelles étudiées			
Noms - Friches culturelles	Date d'ouverture au public	Ville	Ancien site
Halles de Schaerbeek	1974	Bruxelles	Marché couvert Ste-Marie (1865-1920); 1950: salle de fêtes; 1960: ateliers, entrepôts et parking; 1974: 1er spectacles américains impulsés par Jo Dekmine, fêtes communautaires maghrébines, espace de jeu pour enfants
Ufa Fabrik	1979	Berlin	Firme de production de films UFA-film Kopierwerke (1917-1945)
Confort Moderne	1985	Poitiers	Entrepôts d'électroménager Confort 2000 (?-?) sur le site d'une ancienne fonderie
Culture Commune	1990	Loos-en-Gohelle	Carreau de mine du bassin houiller du Pas de Calais, base minière 11/19 (1891-1986)
Mylos	1991	Thessalonique	Minoterie Alevrokyliandromylos G. Chadjiyannakis S.A (1929 -1986)
Friche Belle de Mai	1992	Marseille	Manufacture de tabac Seita créée (1868-1990) sur le site de l'ancienne usine de raffinement de sucre Saint-Charles de la moitié du XIX ^e siècle
Tout Nouveau Théâtre	1998	Bordeaux	Manufacture de chaussures (1950-1987)
Atelier 231	1998	Sotteville-lès-Rouen	Atelier de fabrication et de réparation des locomotives des Chemins de fer de l'Ouest, Société Allcard Buddicom (1848-1980); l'actuel bâtiment de l'Atelier 231 date de 1878
Mains d'œuvres	1999	Paris St-Ouen	Site d'activités sociales et sportives du comité d'entreprise Ferodo-Valeo (1959-1992)
Docks Océane	2000	Le Havre	Entrepôts de stockage du négoce caféier (? - ?)
Tou Scene	2005	Stavanger	Brasserie de bière ouverte (1895-1981) auparavant située de l'autre côté du fjord, agrandie 7 fois, et investie par les artistes en 2001

Bruxelles, Tou Scene à Stavanger, Mylos à Thessalonique) et sept sites français (Tout Nouveau Théâtre à Bordeaux, Docks Océane au Havre, Culture Commune à Loos-en-Gohelle, Belle de Mai à Marseille, Mains d'œuvres à Paris – Saint-Ouen, Confort Moderne à Poitiers, Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen) ont été choisis pour leur historicité, leur diversité et leur exemplarité, de manière à constituer un ensemble à même d'illustrer la diversité des expériences existantes sur le plan des situations urbaines, des conceptions patrimoniales et architecturales, et des projets culturels et sociaux menés. Sans avoir l'ambition de couvrir l'ensemble du phénomène de friche culturelle, l'enquête s'appuie sur un questionnaire et des entretiens in situ, suivant quatre grandes thématiques: le projet (la genèse de la démarche et les orientations actuelles) ; les usages et les usagers ; les espaces, le patrimoine et l'inscription dans le territoire ; la gouvernance, l'économie et les réseaux. L'analyse de cette enquête permettra de dessiner les contours de cet espace public de la culture et d'entrevoir la manière dont se structure une expérience publique de la culture. On touche ici au problème de définition de la culture, mais aussi à son rôle dans la société. Depuis quelques années l'idée de « *la culture au pluriel* » de Michel de Certeau offre l'avantage de concilier les adeptes d'une culture « noble », à la fois dominante dans ses voies de légitimation et malheureuse dans sa capacité à être accessible à tous et universelle, et les adeptes de multiples formes de cultures populaires, entendues comme expression de groupes sociaux, à la fois pour l'animation et la création. Cette extension du champ culturel s'est traduite par une extension matérielle et géographique de la culture en ville. La culture ne se limite plus à un corpus d'œuvres accessibles dans certains lieux (opéras, monuments, théâtres, musées, bibliothèques...) mais peut s'inscrire de manière plus diverse dans le tissu urbain, à la manière dont peuvent émerger des initiatives de théâtre de rue, de performances de plasticiens ou des œuvres disséminées au gré des places, des rues ou des bâches de chantier (Figures 13 a et b). Il est vrai que certaines villes européennes ont été pionnières et des quartiers urbains sont connus pour disposer de nombreuses productions culturelles sans qu'il y ait eu de commande passée par une instance décisionnelle culturelle ou urbaine. Le phénomène de Street Art a ainsi envahi le quartier Kreuzberg à Berlin, un quartier alternatif empli de protestation, puisque situé juste derrière le mur de Berlin du côté Ouest. Cela peut aussi prendre la forme plus encadrée mais en même temps éphémère de manifestations, de festivités ou de spectacles sons et lumière, qui animent pour un temps la partie ancienne d'une ville, telle que « la nuit des chimères » le permet par exemple à la nuit tombée pour la ville du Mans. Il existe ainsi d'autres lieux culturels dans la ville que les lieux consacrés par une culture académique, qui ont peut-être plus de capacité à toucher un « non-public » culturel (expression qui qualifie les personnes qui n'ont eu aucune pratique culturelle durant les cinq dernières années au cinéma, au concert, au théâtre, ou dans un lieu patrimonial quelconque...). La perception contemporaine de certaines formes d'art contestées par la culture légitime, comme le Street Art et les tags, a ainsi évolué vers un éclairage médiatisé, voire positif (Figure 14). La ville est traditionnellement un lieu d'échange et de croisement de populations, d'idées, de savoirs, de pratiques, de modes de vie et

d'innovations de toute nature. En matière culturelle, les lieux consacrés de même que les rues, places, murs, trottoirs, quais, monuments, édifices publics ou privés, et même parfois échafaudages de travaux font partie désormais d'un dispositif culturel potentiel en ville. II

Figure 13 a



semble qu'il faille prendre en compte l'ensemble des espaces que mobilisent différentes formes culturelles, entendues comme expression de groupes sociaux, et plus généralement représentatives d'une mise en débat de la notion de culture. Les friches culturelles participent de cette mise en débat de la notion de culture et offrent un exemple intéressant de revendication d'un espace social et politique public par la culture. L'acte politique correspond à un investissement dans un lieu public en ville, qui aura pour vocation d'être ouvert sur l'extérieur, sur la ville et sa population, à la différence d'un espace intime et privé, et ce, même dans la volonté première affichée par les initiateurs de ces expérimentations de trouver d'abord un espace de travail personnel. La revendication d'un lieu se dote ensuite d'un rattachement à un champ de pratiques culturelles et sociales qui se veulent expérimentales, et surtout autres que celles que proposent des institutions culturelles

reconnues comme des théâtres ou scènes nationales. Ce rattachement expérimental social et culturel interroge la définition de la culture et son rôle pour la population et pour la ville.

Figure 13 b



Ce rattachement revendiqué semble pour autant dans la pratique parfois pleinement accepté par les friches culturelles, mais aussi parfois bousculé, lorsque des comportements d'institutionnalisation de friches culturelles se mettent en place. Ce paradoxe illustre bien le fait que le mouvement de friches culturelles n'est pas définitivement stabilisé, et qu'une démarche qui chercherait à uniformiser ces espaces serait contraire à l'esprit de ces lieux culturels, comme le souligne Fabrice Lextrairet (Lextrairet F., 2001). Ces lieux culturels différents des institutions sont aussi inattendus en ville parce qu'ils ont été installés dans des zones délaissées autrefois consacrées à une activité industrielle ou commerciale. Les onze sites investis par cette étude sont tous issus de requalification d'espaces industriels urbains, plutôt périphériques, dans la mesure où l'accès au centre-ville relève d'un temps de trajet

d'une quinzaine de minutes à pied ou en transport en commun. Il existe dans ce que l'on nomme les friches culturelles des structures entièrement nouvelles qui n'ont pas eu d'ancienne activité particulière. De même, on trouve aussi sous l'appellation de friches culturelles des espaces initiés uniquement par des collectivités publiques, comme peut l'être

Figure 14



le Hangar 104 à Paris, et non pas par des initiatives de personnes de la société civile. L'enquête qui nous occupe relève de travaux de recherche que nous avons initiés lors un Contrat de Plan Etat Région au sein du Grand Réseau de Recherche « Culture et Société en Normandie » mêlant les compétences croisées de plusieurs chercheurs géographes, sociologues, architectes, historiens et spécialistes du monde artistique (Figure 15). Nous avons fait le choix de onze lieux culturels qui ont été le plus souvent initiés par des collectifs d'artistes, revendiquant un espace culturel et social différent des institutions existantes. Ces friches culturelles correspondent ainsi à des supports de réalités sociales et politiques, dans

Figure 15




Friches industrielles transformées en centres culturels

Objectif	Evaluer l'impact social et territorial d'une requalification
Diagnostic	<p>Une deuxième vie pour des espaces en friche</p> <p>Lieux où s'inventent de nouvelles pratiques entre loisirs, culture et économie</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lieux transformés: processus spatial et temporel • Hybridation entre la mémoire industrielle et l'usage culturel actuel • Qualité historique, espaces flexibles et multiples temporalités • Projets culturels et sociaux atypiques • Nouvelle procédure de maîtrise d'ouvrage

Usage industriel




Nouveaux usages

Rouen centre ville
Sotteville-lès-Rouen Atelier 231
avant après

Partenaires

CNRS Lab. IDEES – Université de Rouen et université du Havre
 Lab. CETAPS – Université de Rouen
 Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie
 Inventaire Général du Patrimoine Région Haute-Normandie
 Lab. Scènes et Savoirs – Université Paris 8
 Institut d'Etudes du Tourisme IREST – Université Paris 1




© F. Lucchini, UMR IDEES, Université de Rouen, 2010



Mylos
Thessalonique



Tou Scène
Stavanger




Atelier 231
Sotteville-lès-Rouen




Confort Moderne
Poitiers




Mains d'Œuvres
Paris St Ouen



Ufa Fabrik
Berlin



TNT
Bordeaux



Schaerbeek Halles
Bruxelles



Docks Océane
Le Havre



Culture Commune
Loos-en-Gohelle



Belle de Mai
Marseille

le sens de l'expression de la société civile, et rejoignent les principes des hétérotopies contemporaines de Michel Foucault : des utopies localisées où plusieurs espaces semblent coexister en un seul lieu. Les onze friches culturelles étudiées sont également issues d'usages industriels variés. Parmi les anciens usages des sites européens de friches

culturelles étudiées, on trouve une firme allemande de production de film (Ufa Fabrik à Berlin), un marché couvert belge (Halles de Schaerbeek à Bruxelles), une brasserie de bière norvégienne (Tou Scene à Stavanger), une minoterie grecque (Mylos à Thessalonique), et pour les anciens usages des sept sites français, une manufacture de chaussures (Tout Nouveau Théâtre à Bordeaux), des entrepôts du négoce caféier (Docks Océane au Havre), un carreau de mines de bassin houiller (Culture Commune à Loos-en-Gohelle), une manufacture de tabac (Belle de Mai à Marseille), un siège d'activités sociales et sportives d'une firme (Mains d'œuvres à Paris – Saint-Ouen), un entrepôt d'électroménager (Confort Moderne à Poitiers), et un atelier de fabrication et de réparation de locomotives (Atelier 231 à Sotteville-lès-Rouen). Ainsi, une même nature industrielle ou le caractère similaire de l'ancien usage industriel pour un site apparaissent étrangers au choix d'en faire une friche culturelle ou non, de même que l'époque de création des sites industriels qui couvre les XIX^e et XX^e siècles. Ce sont ainsi d'autres aspects qui restent à explorer pour esquisser les contours des motivations de requalification de friches culturelles, telles que les situations urbaines, les conceptions patrimoniales et architecturales, et les projets culturels et sociaux menés.

I.II.2) Des points communs pour les onze friches culturelles étudiées

Les friches culturelles observées sont des exemples représentatifs de mises en place d'un lieu culturel de la toute fin du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle en Europe. Les Halles de Schaerbeek sont pionnières (1974) suivies de peu par l'Ufa Fabrik (1979) et le Confort moderne (1985). La plus récente mise en place observée date de 2005 (Tou Scene). Les tailles de ces anciennes structures industrielles correspondent bien à l'appellation de « châteaux d'industrie ». Toutes se positionnent avec une superficie allant de 1000 à 5000 m², avec deux exceptions de taille : 45 000 m² pour la friche la Belle de Mai et 18 566 km² pour l'Ufa Fabrik. Cependant, ce n'est pas de leur superficie qu'elles vont pouvoir tirer un impact notable. C'est davantage la question de la situation urbaine potentielle et générée, ainsi que la puissance et le nombre de réseaux actionnés qui vont être déterminants pour expliquer ces lieux transformés, qui ont été le théâtre d'un processus spatial et temporel de requalification depuis l'usage industriel jusqu'au nouvel usage contemporain. L'hybridation entre la mémoire industrielle et l'usage culturel actuel, la flexibilité des espaces, la qualité historique ou la volumétrie des lieux et les temporalités multiples qu'ils permettent font partie de points communs observés, comme le fait de conduire des projets culturels et sociaux atypiques, ou de suivre des procédures de maîtrise d'ouvrage différentes de celles qui sont en place dans les procédures urbaines classiques, ou encore de développer une économie et une gouvernance particulières.

Dans les tous premiers temps de l'aventure de ces onze friches culturelles, on relève un point commun non négligeable. Les espaces industriels en friche de la proche périphérie urbaine ne constituaient pas des enjeux majeurs pour les décideurs politiques et les aménageurs urbains des villes considérées. Cela a largement contribué à une absence de pression spécifique de nature urbaine sur ces quartiers et sur ces châteaux d'industrie, dont on profilait la probable destruction future. Cette absence de pression urbaine sur ces quartiers s'est très souvent doublée d'une absence de vision paysagère esthétique et patrimoniale sur le matériau industriel urbain en place. La façon dont on regarde un espace et dont on peut en tirer une histoire implique d'ailleurs qu'une interrogation esthétique et mémorielle soit posée sur l'espace, ce que les démarches artistiques et patrimoniales intègrent plus volontiers que les démarches d'aménagement urbain fonctionnel. Les groupes d'artistes à l'initiative des requalifications ont pu ainsi, dans différentes villes européennes, plus facilement investir des châteaux d'industrie qui ne constituaient pas à l'époque des enjeux très forts de développement urbain pour les politiques. Aujourd'hui, avec le recul des expérimentations menées à la fin des années 1990, la rareté d'espaces potentiellement libres pour répondre à de nouveaux usages en ville et l'engouement pour le patrimoine urbain au sens large, englobant dans la foulée le patrimoine industriel et la mode récente dont il fait l'objet, on assiste à des choix de décideurs urbains en faveur de la requalification de friches industrielles, choix d'autant plus pressants que la distance au centre-ville n'est pas trop importante. La requalification de ces espaces en friches permet aux aménageurs et aux politiques d'actionner en partie ou en totalité diverses potentialités en germe dans d'anciens lieux industriels. Ces potentialités recouvrent plusieurs aspects, depuis l'espace potentiel généré, à l'utilisation du pouvoir mémoriel que détiennent ces lieux particuliers, en passant par leurs dimensions peu communes, leurs patines et leurs physionomies atypiques, jusqu'à se saisir de l'âme que semblent dégager ces lieux. Tantôt pour la sphère publique, tantôt pour l'espace privé, ces requalifications de friches industrielles se réalisent suivant différents objectifs pour la ville : résidentiels, tertiaires, ou culturels, et très rarement à nouveau industriels. En dehors de notre champ d'investigation mais éclairants par rapport à leurs positionnements respectifs vis-à-vis du champ culturel, deux exemples récents se détachent à propos de la requalification de friches industrielles en centres culturels : celui du Hangar 104 à Paris qui revendique l'appartenance au mouvement des friches culturelles, en relevant paradoxalement dans le même temps de l'initiative exclusive de décideurs politiques, et celui du centre Pompidou – Metz. Ce dernier exemple cité ne se réfère pas à l'image de friche culturelle, mais en appelle au contraire à l'image de marque d'une institution culturelle parisienne mondialement reconnue pour asseoir un pôle d'art moderne et contemporain dans une autre région française, et plus accessoirement, dans une friche industrielle messine. Cette image de marque « Centre Pompidou » renvoie bien à une identité spécifique et reconnue, qui a permis d'attirer au centre Pompidou – Metz près de 100 000 personnes dès la semaine inaugurale courant mai 2010, dont la moitié de ces visiteurs revient à l'exposition « *Chefs d'œuvre ?* » (46 000 visiteurs au total pour la semaine

inaugurale, avec une moyenne journalière de 7500 visiteurs). Cet exemple récent de requalification de friche industrielle voulue dès 2006 par les pouvoirs publics français participe davantage d'un mouvement de déplacement de l'art moderne en dehors des lieux français consacrés, et précisément hors de la capitale parisienne, vers d'autres régions françaises, comme cela a pu être réalisé de manière plus ponctuelle par le passé et comme cela est envisagé pour 2012 pour une autre institution culturelle dans une autre ville française à passé industriel et minier avec l'opération « le Louvre – Lens ». Certains parleraient de décentralisation culturelle, car il ne s'agit pas de musées ayant une collection propre, mais de « centres – relais » dont le renouvellement de la collection se réalisera en fonction de la maison-mère. Dans le cas de la friche messine, on est bien face à des espaces artistiques qui empruntent des lieux industriels improbables, comme le font épisodiquement certaines expositions, telles les œuvres du Palazzo Grassi de la fondation François Pinault qui ont migré pour un temps vers le nord français en 2007-2008 dans un lieu atypique, au Tri Postal lillois. Un autre regard peut être ajouté pour mieux comprendre la dynamique actionnée par le centre Pompidou – Metz : le référentiel aux politiques culturelles de construction d'image ou de transformation d'image urbaine, élaborée autour de la mise en place d'un lieu – clé par une dimension architecturale d'avant-garde du XX^e siècle, étonnamment repérable et identificatrice. Ainsi cette démarche participe d'une recherche pour la ville de Metz d'un effet de développement urbain similaire à celui qu'a produit en 1997, sur la notoriété de la ville industrielle basque espagnole de Bilbao, la création d'un bâtiment iconique, accueillant un musée relevant de la fondation Guggenheim de New York (le principe suivi par la fondation est que le musée newyorkais exporte une partie de ses œuvres à Bilbao). En Europe, de nombreux exemples de développements urbains récents s'apparentent à cette démarche qui consiste à changer l'image d'un quartier (industriel souvent) en un quartier dont le dynamisme est porté par l'art et la culture. Cette démarche est à chaque fois élaborée au travers d'un remodelage architectural du quartier urbain à partir d'un ou de plusieurs bâtiments iconiques conçus par des « starchitectes » reconnus au plan mondial, comme la réalisation de l'architecte américain Frank O. Gehry au musée Guggenheim de Bilbao. La refonte de certains quartiers Est berlinois a suivi ce principe après la chute du Mur, et la Potsdamer Platz créée par l'architecte italien Renzo Piano remodèle complètement l'ancien quartier soviétique, plus proche d'un no man's land, en un quartier moderne d'une grande mégapole urbaine, en formant un mélange mariant des bâtiments iconiques très repérables à une piazza publique couverte, offrant une place à l'art et à la culture (40 salles de cinéma, un musée, une académie du 7^e art, le Festival International du Film de Berlin), tout en permettant l'habitat, le petit commerce, les sièges sociaux d'entreprises, la gastronomie et les distractions (Figure 16). Plus récemment, on peut prendre en compte l'exemple de la Tour Agbar de 145 mètres de haut réalisée en 2005 par l'architecte français Jean Nouvel pour la compagnie des eaux à Barcelone (Aguas de Barcelona) dans le quartier populaire de Poblenou. Longtemps sous développé malgré une position très favorable en bord de mer en périphérie Nord de Barcelone et en continuité du

quartier Port Olympic construit pour les Jeux Olympiques de 1992, le quartier de Poblenu est en cours de revitalisation depuis 2004 avec l'opération « Forum universel des Cultures ». La tour Agbar, avant-gardiste, se détache nettement dans ce quartier urbain, et ponctue verticalement une ville développée plus horizontalement des collines jusqu'à la mer, tout en

Figure 16



faisant référence dans sa réalisation technique colorée (4500 lumières changeantes) et dans sa forme courbe aux productions du grand architecte barcelonais Antoni Gaudi.

Outre le point commun initial d'une absence de pression politique relative à un développement urbain potentiel sur les quartiers d'implantation de ces friches, plusieurs autres critères communs semblent se dégager pour les onze friches culturelles étudiées. Parmi les premiers points communs à relever, il convient de rappeler d'abord, que si ces lieux sont réappropriés par des démarches artistiques et culturelles, ils portent la trace de mémoires sociales et industrielles. Ils font ainsi l'objet d'une patrimonialisation plus ou moins étendue. Dans un second point commun, il faut rappeler que si les friches culturelles accordent une large part à l'artistique, ces lieux se structurent autour de projets originaux

associant le social et le culturel. Leurs projets artistiques proposent de mêler des actions culturelles à des actions sociales. On retrouve ici un questionnement posé par ces lieux décalés des institutions culturelles : la culture pour quoi faire ? Ce questionnement et cette orientation vers les populations expriment en cela une volonté de dynamique territoriale locale et élargie, une envie de toucher au travers de l'artistique et du culturel un public qui aille au-delà du périmètre du public culturel attendu et connu. Cette attente géographique et territoriale semble, sans toutefois réussir à toucher un public annoncé et voulu de 0 à 99 ans, contribuer pour certains sites à un renforcement de la centralité proposée par ces friches culturelles dans leur quartier d'implantation en ville. Parmi les points communs d'organisation et de financement relevés dans l'étude ces friches culturelles, on retient que leur économie s'apparente aux mécanismes de l'économie sociale et solidaire. Réussissant à réunir le plus souvent 20% de ressources propres en diversifiant leur activité (billetterie de spectacles, locations de salles, expositions, restauration, aide à la production et à la diffusion, animation d'ateliers et de débats), les friches culturelles demeurent dépendantes de subventions pour leur financement ; plus rarement, certaines friches atteignent 40% de ressources propres comme le site de Mains d'Œuvres. L'essentiel du financement des friches culturelles est ainsi assuré par des subventions publiques provenant de collectivités territoriales locales urbaines ou régionales, ou d'instances nationales comme les ministères de la culture. Complété par quelques sponsors privés ou quelques opérations de mécénat, leur financement peut s'apparenter à un financement public quasi exclusif, comme celui de l'Atelier 231 financé à hauteur de 90% par des subventions publiques. Ce qui n'apparaît pas dans l'économie des friches culturelles et qui prend une part non négligeable de leurs activités, est leur intervention bénévole et les échanges réciproques non rémunérés qui y sont monnaie courante. Leur économie s'appuie ainsi sur une interdépendance avec des partenaires multiples, de même que leurs réseaux relationnels qui sont en grande partie constitués d'institutions culturelles et de structures scolaires d'enseignement général et d'enseignement spécialisé, ou d'organisations professionnelles aidant différents groupes sociaux à une réinsertion dans la société. De part leur organisation économique et leur financement, les friches culturelles ne sont pas exemptes de ressentir une tension économique entre permanence et précarité. Du côté de leur statut juridique, à l'exception de deux cas, les friches culturelles ont un statut d'association sans but lucratif, du type ASBL belge ou association loi 1901 française. Les deux exceptions constatées renvoient à l'organisation norvégienne et à l'organisation marseillaise. Le centre culturel norvégien de Tou Scene est une société ASRL composée de 25 artistes actionnaires et de 16 actionnaires non artistes, d'un capital d'actions de 1,1 millions de Kroner et présidée par un CA de 5 à 8 membres (plusieurs artistes permanents, un représentant de la commune de Stavanger, deux membres de sociétés d'installations scéniques). Le statut juridique de la friche la Belle de Mai à Marseille relève d'une combinaison plus complexe. La friche culturelle elle-même « Système Friche Théâtre » est une association loi 1901 comptant près de 40 salariés en 2008. Cette association est intégrée depuis 2007 dans un ensemble plus large, intitulé SCIC

Société Coopérative d'Initiative Culturelle. Cette SCIC de type SARL se compose de 20 associés avec une délégation municipale pour la gestion de l'aménagement architectural et urbanistique du site, des services communs et de la communication interne et externe. La friche culturelle « Système Friche Théâtre » conserve pour sa part le projet culturel d'ensemble, la régie des spectacles et l'action culturelle dans la ville. D'un point de vue organisationnel, la gouvernance au sein des onze friches culturelles étudiées apparaît complexe et peu explicitée par les personnes en place. Dans la réalité, une autonomie des secteurs artistiques s'articule avec une direction resserrée qui prendra la décision finale. La gouvernance doit, il est vrai, composer avec les fortes personnalités en place, la relève des équipes, ou encore avec ce qui est inhérent aux temporalités des mondes artistiques : la logique de tout projet culturel, qui associe toute une chaîne de personnes en plus de l'artiste créateur, et qui suit un cycle temporel depuis sa naissance, en passant par sa réalisation, jusqu'à sa fin. On touche ici à un autre point commun de ces friches culturelles, qui comme tout lieu culturel, ont la capacité d'offrir une flexibilité de leurs espaces et finalement combinent des temporalités multiples, à la manière d'hétérotopies contemporaines. Un autre point commun relatif à la requalification de sites industriels s'entrevoit pour ces onze friches culturelles. Le processus de « recyclage » culturel suivi par ces onze expérimentations emprunte des formes différentes d'une maîtrise d'ouvrage traditionnelle. Si toutes ces friches n'ont pas eu une position similaire en termes d'approche patrimoniale et historique, elles ont choisi de se départir d'une approche urbaine classique de requalification (procédure légale suivant diverses étapes sur cinq années environ). Plusieurs profils se dégagent ainsi des choix opérés de maîtrise d'ouvrage et de posture patrimoniale. Certaines friches culturelles ont opté pour une occupation sauvage de bâtiments industriels à l'abandon, avec une maîtrise d'ouvrage privée gérée par les collectifs d'artistes. L'occupation sauvage s'est concrétisée par des actions des groupes d'artistes visant à rendre vivable le site industriel et à développer une activité nouvelle. Ces actions peuvent s'apparenter pour certaines d'entre elles à de la récupération et à de la modernisation en amateur (Confort Moderne, Mains d'œuvres), ou dans certains cas à des recherches empiriques innovantes sur le plan environnemental et humain (Ufa Fabrik). Dans d'autres cas, il n'y a pas eu d'occupation sauvage, et les groupes d'artistes ont cherché rapidement à obtenir l'autorisation du propriétaire des lieux à l'abandon, puis à développer des appuis dans la sphère culturelle nationale doublés d'appuis politiques locaux urbains, ou régionaux. Alors, on voit apparaître en cours de route de la maîtrise d'ouvrage privée un intérêt pour la plastique, l'esthétique, et l'architecture des lieux, ou encore un lien avec l'histoire industrielle, en plus des aspects sécuritaires, des conditions d'éclairage et de confort incontournables pour développer une nouvelle activité (Tou Scene, TNT). Pour d'autres cas de friches, il s'agit d'une maîtrise d'ouvrage où des acteurs du privé et du public se mêlent. Dans ces combinaisons public-privé, on peut repérer celles qui se sont montées rapidement dès le départ de l'aventure entre un collectif d'artistes et une municipalité (Atelier 231 ; Culture commune), ou celles qui se sont composées plus tard et durant plus d'une décennie

de travaux (Halles de Schaerbeek). L'apparition des pouvoirs publics dans l'aventure des friches culturelles a conduit certaines d'entre elles à devenir des institutions. Ainsi, l'Atelier 231 a obtenu le statut de Scène Nationale spécialisée dans les Arts de la rue, Culture Commune est devenue la Scène Nationale dramatique du bassin minier de Lens – Liévin, et les Halles de Schaerbeek ont fini par décrocher une place institutionnelle, à partir du moment où elles ont pu disposer d'une ligne budgétaire nominative au ministère de la culture de la communauté française de Belgique. Dans ces cas d'institutionnalisation, mais aussi dans les cas de friches ayant développé une posture patrimoniale vis-à-vis de leur site, la maîtrise d'ouvrage devient alors quelque chose de très étudié, intégrant l'esthétique et le *genius loci* du site, au travers d'un minimalisme savant et d'une valorisation architecturale respectant et dévoilant la trame structurelle d'origine (Atelier 231 – architectes français Laurent Israel et Bernard Grimoux; Halles de Schaerbeek – architecte belge Jean de Salle ; Mylos – architecte grec E. Adamogiannis ; TNT, architectes français Philippe Baudin Eric Limouzin ; Tou Scene – architecte norvégien Reinhard Knopf du cabinet Helen and Hard). En dépit de positionnements patrimoniaux divers, on peut affirmer que les onze friches culturelles étudiées se démarquent ici fortement de grandes opérations de requalification de friches industrielles, dans le sens où il s'agit de cas modestes de requalification. On est loin de la perspective des hauts lieux décrite par Bernard Debarbieux et Géraldine Djament (Debarbieux B., 1993 ; Djament G., 2005). On est éloigné encore des lieux connus davantage pour leur « enveloppe » que pour leur contenu, comme le musée Guggenheim de Bilbao, création d'un « starchitecte » Frank O. Gehry. On pourrait résumer en quelques mots les aspects communs observés dans les onze expérimentations européennes: si les friches culturelles tendent à devenir des lieux potentiels d'économie créative, elles relèvent de cas modestes de requalification, opérés dans des lieux inhabituels pour un usage artistique et culturel et sur des espaces ayant une résonance territoriale de proximité.

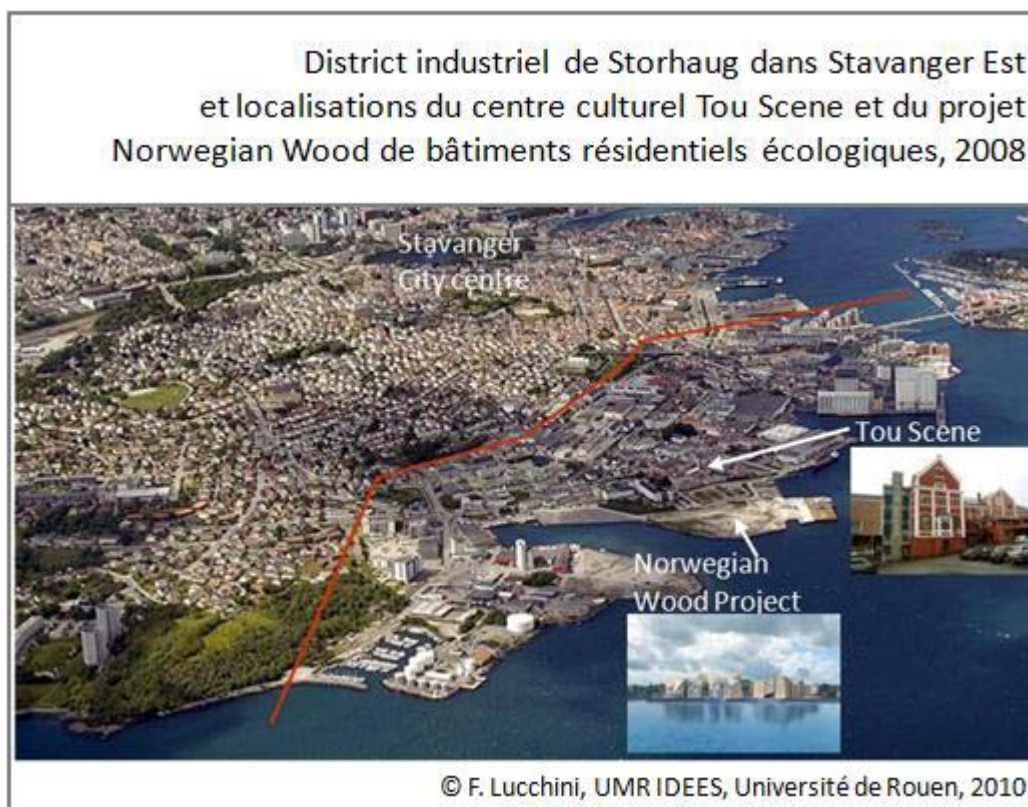
I.II.3) Les situations urbaines des friches culturelles: du déclencheur de développement urbain au pôle périphérique isolé

Il semble pertinent de s'arrêter sur les situations urbaines de ces onze expérimentations, qui offrent, à partir de l'installation d'une friche culturelle, un éventail de situations urbaines allant, selon les cas, de la mise en place d'un pôle urbain périphérique isolé au déclenchement d'un développement urbain concerté. A l'exception de la commune de Loos-en-Gohelle qui n'atteint pas 10 000 habitants, les friches culturelles observées sont situées dans de grandes unités urbaines (de 100 000 à plus de 10 millions d'habitants) qui commandent un espace régional, voire un espace national pour Berlin, Bruxelles, et Paris. Les quartiers d'implantation sont dans l'ensemble des cas observés des tissus urbains situés

dans une périphérie proche, composés pour l'essentiel d'une population modeste et ouvrière, et pour une part issue d'une immigration européenne ou africaine, ancienne ou plus récente. Ces quartiers semi-périphériques ne ressentent en général pas directement l'attractivité que peut générer la taille des villes en termes de tourisme et ne bénéficient plus de l'activité économique industrielle, repoussée plus loin sur les marges de la ville. L'implantation d'un centre culturel semble ouvrir des perspectives d'activité, qui pourraient contribuer à un changement perceptible dans la vie du quartier. La nouvelle activité implantée peut, selon les cas observés, correspondre à un changement d'une ampleur plus ou moins variable. Nous proposons de développer ici deux exemples relativement opposés, l'un révélateur d'une situation de gentrification et d'économie créative en germe (Tou Scene à Stavanger), l'autre synonyme de pôle urbain isolé (Mains d'œuvres à Paris St-Ouen).

La jeunesse d'un centre culturel ne joue pas contre sa capacité à générer autour de lui, suite à son implantation, des activités connexes en industries créatives d'économie culturelle, et une attraction nouvelle pour des emplacements résidentiels de citoyens. La revitalisation du quartier de Storhaug, à partir de la requalification de l'ancienne brasserie norvégienne Tou (en activité de 1895 à 1981) dans la partie Est de la ville de Stavanger, débute en 2005 avec l'ouverture au public du centre culturel Tou Scene. Stavanger est la quatrième ville du pays. C'est une ville portuaire au sud-ouest du littoral norvégien, qui est

Figure 17



cinq fois plus dense qu'Oslo, avec une offre en terrains libres très limitée. Pour autant, le quartier industriel de Storhaug est resté longtemps sous-développé, comptant de vastes étendues de friches industrielles (Figure 17). L'histoire de Stavanger est fondée sur la pêche de la sardine et la mise en conserve, mais aujourd'hui la ville tire sa richesse économique de l'exploitation pétrolière off shore, et l'ensemble des activités industrielles a gagné l'extérieur de la ville dès les années 1970. La physionomie du quartier industriel s'éloigne de celles des maisons traditionnelles norvégiennes, typiques de bois blanc, qui sont généralement les sujets favoris de photographies de cartes postales touristiques. Se mêlent à Storhaug de grands bâtiments industriels et du résidentiel modeste, emblématiques de traces d'espaces industriels autrefois densément ponctués de cheminées d'usines (Figure 18). Depuis peu, de nouvelles constructions résidentielles modernes rendent compte d'un

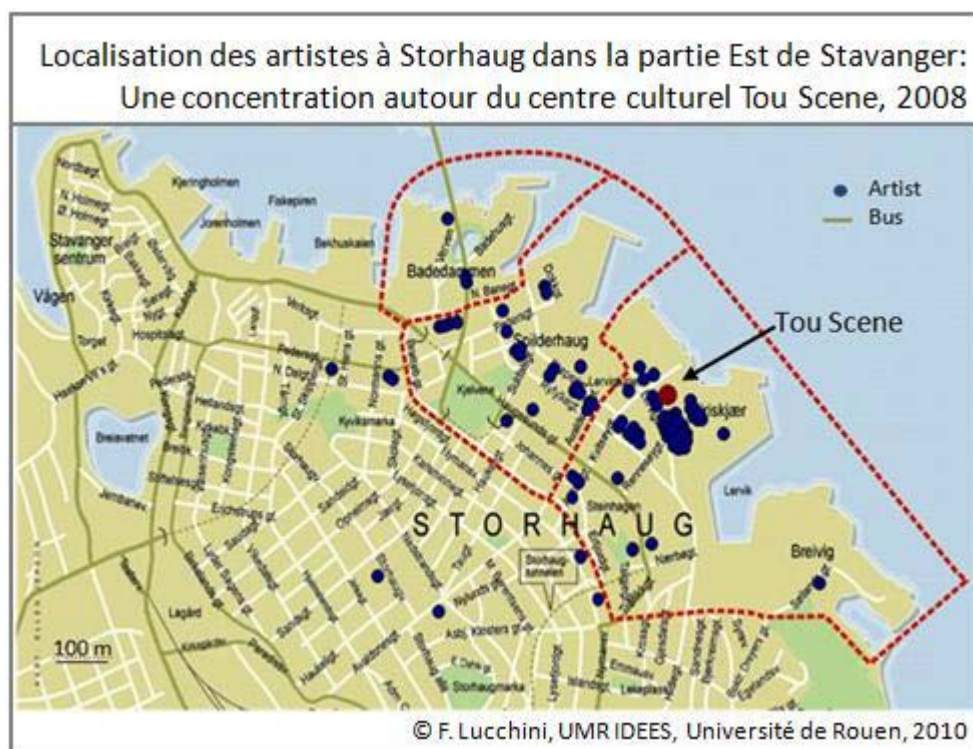
Figure 18



intérêt des populations et des politiques pour ce quartier. Le mouvement d'intérêt pour le quartier a d'abord débuté au niveau de la société civile, avec la requalification de l'ancienne

brasserie Tou en centre culturel par un collectif d'artistes, arrivé à l'automne 2001 sur les lieux pour monter une société culturelle à but non lucratif, et qui ouvrira au public dès 2005. Mais l'intérêt pour le quartier se comprend aussi à l'aide du mouvement citoyen associatif en place dès 1999 : l'association « Urbansjofront » s'est interrogée et a interrogé la population locale sur le devenir de ce quartier et sur les actions à mener pour renverser l'image négative du quartier et attirer des projets dans cette partie Est de Stavanger. L'idée retenue par cette concertation était de passer d'une mono-image industrielle du quartier à une image de quartier urbain où l'on trouve toutes les activités proposées dans une ville, depuis le résidentiel à des moteurs comme peuvent l'être l'art, les services, les bureaux, de manière à équilibrer l'offre urbaine et ne pas être spécialisée dans une activité, comme cela a pu être le cas autrefois. L'attente des populations relevée par cette association sur le devenir du quartier est éloignée de l'idée d'un quartier créatif spécialisé dans la culture, mais se rapproche davantage d'un quartier urbain équilibré dans son offre. La municipalité, restée en retrait lors des premiers temps de l'opération de requalification privée qui s'était engagée sur le site de Tou Scene, a observé peu à peu la prise de valeur de ce quartier périphérique, notamment au travers du prix du foncier, qui a triplé sur la période 2001-2008. Lorsque la ville de Stavanger a obtenu le label « Capitale Européenne de la Culture » en 2008, des choix d'aménagements urbains sur ce quartier industriel étaient décidés par les services municipaux. Comme le permet très souvent l'opération culturelle « Capitale Européenne de la Culture » menée sur une année entière (Lucchini F., 2006 c), des programmes ambitieux de réaménagement urbain ont été développés par la ville de Stavanger, qui a appuyé des projets novateurs ayant pour référence le matériau bois, symbolique en Norvège. Ainsi, le projet Norwegian Wood consiste à réaliser sur le front de mer de ce quartier industriel de Storhaug, à quelques mètres de Tou Scene, des bâtiments écologiques d'architecture innovante accueillant 100 logements collectifs en bois. On assiste bien à une revitalisation de ce quartier périphérique de Stavanger, qui s'appuie sur le rôle déclencheur du centre culturel Tou Scene et sur la stabilité offerte par sa présence depuis 2005. Si, au début, l'incompréhension de la population locale était perceptible parce que l'activité était inhabituelle, le centre culturel a su développer un pôle d'activités culturelles, de loisirs et de restauration. La présence de ce pôle a facilité l'installation dans d'anciens locaux industriels de ce même quartier de près de 200 sociétés créatives de graphistes, de designers, et d'architectes. Tou Scene a aussi permis de fixer des artistes, qui, sinon, seraient partis pour Oslo (Figure 19). Les immigrants, nombreux dans cette partie orientale de la ville, semblent y trouver un lieu de rencontre (café, restauration, ateliers) et un lieu culturel polyvalent mélangeant différents publics. La municipalité a quant à elle programmé dans ce quartier la construction de 300 logements nouveaux (en plus du programme Norwegian Wood) et d'un parc paysager, avant que le foncier ne soit trop cher. Un esprit d'innovation semble marquer cette partie de la ville de Stavanger, et la revitalisation de cet ancien quartier industriel est engrangée, et peut-être atteindra pour certains espaces en front de mer un phénomène de gentrification résidentielle.

Figure 19



Dans une perspective qui se place différemment de la dynamique de renouveau et de changement impulsée dans le quartier Storhaug à Stavanger, et du mécanisme déclencheur qu'a constitué la requalification de l'ancienne brasserie Tou, nous pouvons rendre compte de la situation urbaine du site de Mains d'œuvres à Paris – St-Ouen, qui peut être considéré comme un pôle culturel isolé. Le quartier où le centre culturel Mains d'œuvres s'est installé est situé en proche périphérie parisienne, à une porte d'entrée septentrionale de la capitale française. Etre situé à l'intérieur d'une aire urbaine dépassant 10 millions d'habitants en 2008 n'est pas une donnée neutre. Les atouts qu'une capitale nationale peut développer en termes culturels, de l'ordre de 3600 équipements culturels répertoriés (Lucchini F., 2002), sont autant de lieux de concurrence possible pour un centre culturel qui cherche à s'implanter. La commune de banlieue de St-Ouen, étant juste au niveau de la ceinture périphérique parisienne, peut bénéficier et tout autant pâtir de la grande proximité de l'offre patrimoniale du cœur parisien. L'aventure du site de Mains d'œuvres se déroule dans la partie méridionale de la commune de St-Ouen la plus proche de la capitale parisienne. La population communale présente une large diversité culturelle, comme celle du département de Seine-Saint-Denis auquel la commune appartient. C'est un quartier davantage connu pour ses nombreux antiquaires et pour son « marché aux puces », derrière le stade Bauer (Figure 20). Le bâti y est dense et peu de friches sont encore

comptabilisées dans ce tissu urbain. Le quartier offre une diversité d'activités urbaines, depuis les espaces résidentiels anciens et modernes, souvent collectifs, aux services comme les écoles, et aux commerces. Dans cette configuration urbaine plus diversifiée, qui s'éloigne beaucoup de celle observée dans le quartier Storhaug à Stavanger, un groupe d'artistes a investi sauvagement un ancien site d'activités sociales et sportives du comité d'entreprise Ferodo-Valeo en activité de 1959 à 1992. L'installation sauvage a été suivie d'une rénovation du lieu avec des méthodes plus proches de principes de récupération et de débrouille que d'une conception architecturale revisitée, puis d'une régularisation auprès du propriétaire des lieux (la commune de Saint-Ouen) sous forme de bail qui conditionne l'ouverture au public du centre culturel Mains d'œuvres. La démarche empruntée par ce collectif reproduit celle qui s'est déroulée à Poitiers au Confort Moderne en 1985, et qui relève des tous premiers temps de l'apparition du mouvement des friches culturelles. Le processus se

Figure 20



composait alors d'un squat de bâtiment par un collectif artistique, suivi d'une rénovation fonctionnelle des lieux avec peu ou pas de démarche patrimoniale, puis le paiement d'un

loyer au propriétaire des lieux pour le début d'activité culturelle et l'ouverture au public. La démarche de requalification de Paris St-Ouen est similaire à celle qui a eu lieu à Poitiers, en raison de la présence d'une même personne, ayant été à l'initiative des expérimentations situées dans les deux sites de friches culturelles. L'expérience acquise dans la mise en place du Confort Moderne à Poitiers a permis, avec certains ajustements, une installation plus aguerrie de la friche culturelle Mains d'œuvres. Si l'expérience poitevine consistait à mettre en place un lieu de diffusion, de programmation et de connaissances des musiques actuelles, le centre culturel Mains d'œuvres s'est positionné comme une pépinière pour professionnaliser les jeunes et autonomiser leur créativité artistique. Le centre culturel propose pour cela, en plus d'une trentaine de résidences d'artistes, vingt studios de répétition de musique, un cybercafé et un espace multimédia, un espace d'exposition, des bureaux, des ateliers pour plasticiens, une salle de danse et plusieurs salles pour réunions ou conférences. Ce dispositif bien plus varié que l'exemple poitevin, offre de plus un dispositif économique plus étoffé avec une activité de restauration largement bénéficiaire qui permet aux travailleurs du quartier de se rencontrer ou de se restaurer tous les jours pour un prix modeste. La location de studios de musique, bénéficiaire elle aussi, permet au centre culturel d'assurer avec les autres recettes réunies par le centre culturel 40% de recettes propres et de régler un niveau de loyer fréquemment élevé dans une grande aire urbaine. Mains d'œuvres est un centre culturel qui se distingue dans l'offre culturelle présente dans la ville par les choix culturels proposés : le collectif à l'initiative du centre culturel souhaitait mettre en place un « lieu de participation pour la jeunesse à l'action artistique et culturelle » (la culture au service de la population, en particulier les jeunes et les artistes). Ce centre culturel se démarque aussi par le pôle de convivialité et de restauration qu'il constitue dans le quartier. Si le positionnement artistique et social permet à Mains d'œuvres de se distinguer des lieux culturels classiques et de creuser un sillon personnel, le centre culturel ne parvient pas à déclencher un développement urbain, des opérations d'embellissement et un changement, suffisamment importants pour être perceptibles auprès des populations environnantes et des décideurs urbains audoniens, mais également visibles dans le paysage urbain. Le rayon d'action de Mains d'œuvres reste confiné au domaine social et culturel. Il n'y a pas eu, après l'implantation du centre culturel en 1999, de mouvement urbain de changement déclenché à partir de la requalification du site de Mains d'œuvres, ni de volonté de renouveau urbain émise par les décideurs politiques pour le quartier. Aujourd'hui cependant, émergent des interrogations de la société civile sur le devenir de certaines friches audoniennes, comme le quartier des docks de Saint-Ouen. Une réflexion citoyenne sur le devenir du quartier, s'est développée depuis 2009, à l'initiative d'une association locale, et appuyée par le centre culturel Mains d'œuvres. Cette réflexion sociale porte sur les possibilités d'aménagement des docks de Saint-Ouen et sur la préservation de certains bâtiments, comme l'usine Lesieur, le hall de montage Moisant de Thomson-Houston, la halle de marchandises et les logements de fonction, les abris anti-bombardement pour cheminots et les logements Compagnie parisienne d'électricité. La décennie qui vient dira si les

pouvoirs publics urbains audoniens s'associeront à ce mouvement d'intérêt patrimonial pour certains lieux en ville.

Les onze friches industrielles transformées en centres culturels de notre étude se positionnent ainsi différemment du point de vue de la situation urbaine générée. Toutes ces friches culturelles se sont insérées dans un quartier urbain. Mais certaines expérimentations ont réussi à impulser une réflexion sur un renouveau du quartier, tandis que d'autres sont à envisager dans un rayonnement plus limité, correspondant à la présence d'un ancien bâtiment à nouveau en activité. Les friches culturelles semblent se placer sur un gradient qui oscille entre une situation de pôle périphérique isolé, bien inséré dans le quartier et dans des réseaux culturels plus étendus, à une situation de renouveau et de changement urbain, qui s'évalue au niveau de concertation existant entre les diverses forces en puissance : population locale, associations et mouvements de la société civile, décideurs urbains. Dans ce panel d'expérimentations, on peut évoquer l'idée de « centralités émergentes » de plus ou moins grand impact. Si elles ne se définissent pas d'emblée comme des centralités patrimoniales établies, les friches culturelles se structurent autour d'une démarche artistique et culturelle. Elles peuvent ainsi s'envisager comme des « centralités artistiques », exception faite de l'expérimentation havraise qui semble se décaler de la posture artistique pour davantage correspondre à une reconquête municipale de quartiers industrialo-portuaires libérés.

I.II.4) Conceptions patrimoniales et types de reterritorialisation

En référence au concept de changement social élaboré par Yves Barel, nous allons associer dans ce chapitre le concept de reterritorialisation avec celui de patrimonialisation évoqué plus haut (Barel Y., 1986). Cela revient à interroger les expérimentations des onze friches culturelles étudiées et de rendre compte comment une opération de reterritorialisation peut emprunter ou non une posture patrimoniale. Selon Philippe Pinchemel et Guy Baudelle la manière dont un espace géographique se structure se compose de plusieurs facettes : identification, dénomination, dimensionnement, polarisation (Pinchemel P., Baudelle G., 1986). La polarisation étant soulevée dans le chapitre précédent, nous aborderons ici les aspects d'identification, de dénomination et de dimensionnement d'un espace géographique. Les collectifs de la société civile à l'initiative des friches culturelles ont identifié comme pertinents pour leur future activité des espaces urbains semi-périphériques à l'abandon, qui ont eu une histoire industrielle (précédente territorialisation) et subi un abandon d'activité (déterritorialisation). Les actions de requalification menées dans ces espaces urbains ont conduit ces lieux à entrer dans un processus de reterritorialisation. La structuration d'un espace géographique passe aussi par une étape de dénomination, qui est en général révélatrice du degré d'ancienneté du peuplement, comme de la connotation historique et mémorielle que les populations

développent au sujet des lieux. Le fait de conserver en totalité ou en partie, ou de ne pas conserver, le nom de l'ancienne activité industrielle pour nommer la nouvelle activité, offre une lecture patrimoniale d'entrée de jeu. Le respect ou non de la façade principale de l'édifice, et du dimensionnement du lieu, ou la mise en place éventuelle de jeux mémoriels issus de la conservation de certaines traces de l'activité industrielle, constituent une liste plus ou moins étoffée d'attentions patrimoniales par les collectifs en place. De même, il se peut qu'un intérêt soit soulevé, d'un point de vue de la création d'œuvres artistiques, à propos de la suggestion créatrice que procurent des bâtiments ou des pièces aux volumes, aux textures et formes inhabituels. On peut ainsi constituer petit à petit un ensemble de points révélateurs d'un positionnement patrimonial pour les friches culturelles allant selon les cas d'un refus du patrimoine jusqu'à une patrimonialisation en marche avec une appropriation plus ou moins étendue et une réflexion plus ou moins élaborée sur le patrimoine. Le moment à partir duquel se pose la réflexion patrimoniale pour les collectifs en charge de la requalification est aussi une donnée à intégrer à cette lecture des expérimentations de mise en place de centres culturels. Parmi les expérimentations étudiées ressortent trois optiques des collectifs nouant différemment les postures patrimoniales et les formes de reterritorialisation. La première optique associe un déni du patrimoine à une reterritorialisation fonctionnelle. La seconde optique, la moins fréquente des cas étudiés, combine une position en recul du patrimoine existant à une reterritorialisation sociale et environnementale innovante. La dernière optique, qui est aussi la plus empruntée des cas étudiés, montre que les collectifs ont fait le choix du patrimoine en même temps que de conduire une reterritorialisation esthétique. Les quelques exemples qui suivent permettent de décliner ces trois optiques en détail.

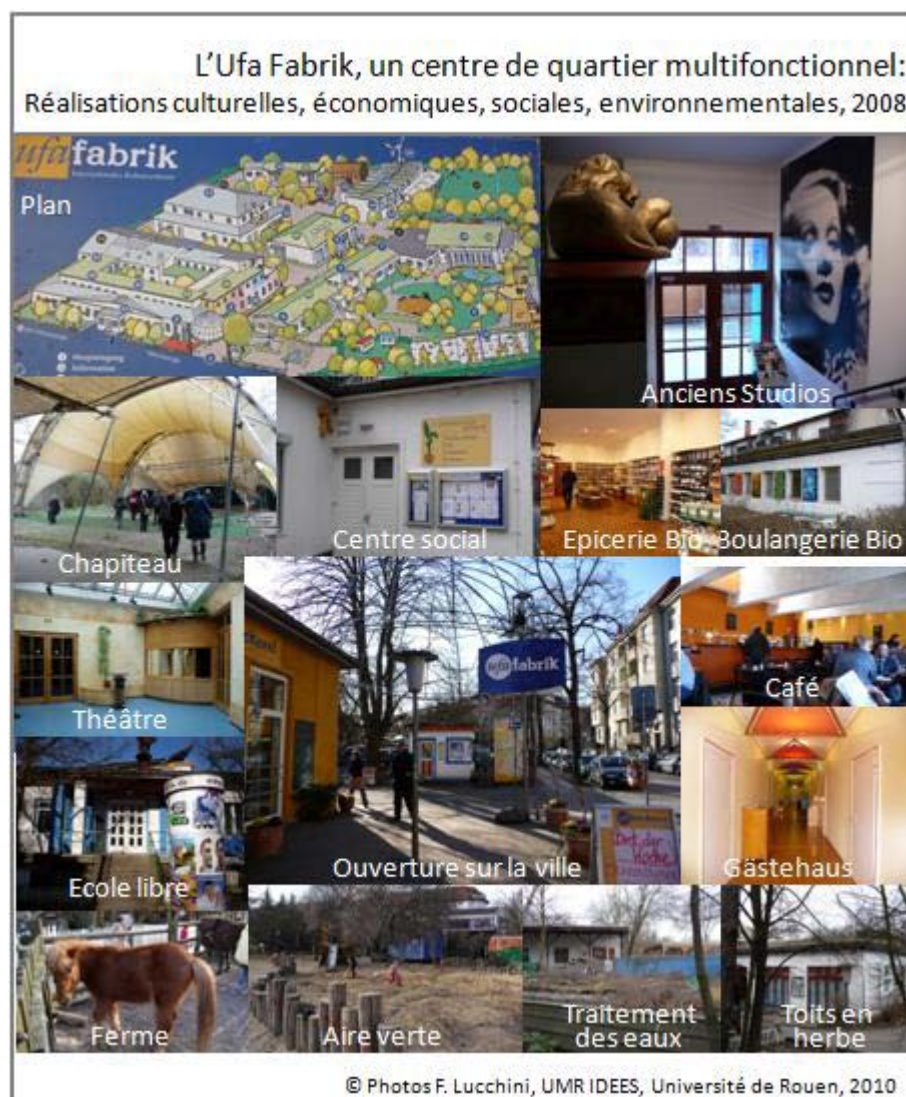
Les cas des centres culturels du Confort moderne, de Mains d'œuvres, de la Belle de Mai et des Docks océane se prêtent bien pour illustrer la première de ces optiques, celle du déni du patrimoine et de la reterritorialisation fonctionnelle. En effet, l'objectif premier de ces collectifs élaborant la requalification était de trouver un lieu pour travailler, pour développer des activités culturelles et pour permettre la convivialité et la résidence. Le patrimoine industriel n'est pas une donnée évoquée, ni préservée, avant ou pendant la requalification, ni même après. L'occupation sauvage de bâtiments industriels à l'abandon, puis une maîtrise d'ouvrage privée gérée par les collectifs d'artistes emprunte une démarche d'appropriation d'un espace de travail et de résidence, sans référence au passé. Même lorsque le processus de requalification est davantage à l'initiative des pouvoirs publics comme le cas des Docks Océane, la référence patrimoniale est bien absente. Les actions entreprises visent à rendre le site industriel vivable et à permettre le développement d'une nouvelle activité dans le respect des normes de sécurité et des conditions minimales d'éclairage et de confort. Aussi les friches culturelles du Confort Moderne et de Mains d'œuvres mettent en place une modernisation en amateur à base de récupération et de transformations minimales, sans beaucoup de ressources financières : par exemple, la salle de cantine des salariés de Valeo est devenue la salle de restaurant du centre culturel Mains

d'œuvres. Plus encore, on peut ajouter qu'il ne s'agit pas d'un simple oubli du patrimoine industriel existant, mais d'un net refus, lorsqu'on observe le choix du nom de la nouvelle activité, ou l'absence de conservation de traces industrielles passées, voire le manque criant d'archives ou d'intérêt pour les archives concernant la période antérieure à l'activité culturelle. Ainsi le déni du patrimoine de l'ancienne fabrique de tabac de la Seita est évident pour la friche culturelle la Belle de Mai à Marseille, qui se reconstruit une autre histoire plus moderne autour du théâtre contemporain méditerranéen tourné vers l'opération Marseille 2013 Capitale Européenne de la Culture, et à proximité du pôle audiovisuel que constituent les lieux de tournage de la série télévisuelle de la troisième chaîne française « Plus belle la vie ». Ce refus du patrimoine industriel combiné à une reterritorialisation fonctionnelle est visible mais de moins grande ampleur à Mains d'œuvres et au Confort Moderne. Pour ce dernier site d'ailleurs, on peut nuancer le propos dans la mesure où, s'il n'existe pas de traces industrielles conservées, une partie du nom de l'ancien entrepôt de matériel électroménager « Confort 2000 » est reprise dans la nouvelle appellation du centre culturel « Confort Moderne ». Les Docks Océane ont aussi peu à voir avec le patrimoine ancien. On peut souligner qu'ils représentent l'expérimentation la plus extrême de notre panel de friches culturelles, car les Docks Océane semblent se décaler de plus en plus d'une expérimentation artistique. En dehors de l'exemple spécifique du Centre Chorégraphique National qui a investi un des entrepôts de café des friches industrielles des docks, l'ensemble du site des Docks Océane est de plus en plus piloté par les pouvoirs publics. Les Docks Océane représentent en réalité une première étape de réhabilitation des docks dits Vauban, dans une perspective de densification et de modification de l'image de l'entrée de ville du Havre. Les pouvoirs publics ont attribué une partie du site à une entreprise de spectacles, qui cherche à rentabiliser son investissement, par le biais d'une activité sportive en lien avec l'équipe de basket pro A, et par des spectacles grand public (tournées de chanteurs et de groupes artistiques de renom). D'autres espaces du site ont par ailleurs été dévolus à un complexe cinématographique Gaumont et à des commerces le long d'une grande rue couverte. A l'exception de l'expérimentation de la friche culturelle constituée par le Centre Chorégraphique National, les Docks Océane s'éloignent de plus en plus d'une reconversion culturelle des espaces et ne rendent pas compte d'une appropriation patrimoniale. Cette requalification ressemble plutôt à la création en plusieurs étapes d'un nouveau centre à finalité commerciale, en lien avec les trois grandes zones de distribution qui encadrent l'agglomération du Havre, et qui va rentrer en concurrence avec d'autres espaces commerciaux existants, comme l'espace Coty plus proche du centre-ville. Cette constatation nous pousse à ranger cet exemple du côté d'une reterritorialisation fonctionnelle, mais en décalage de plus en plus net vis-à-vis du mouvement des friches culturelles. Le Confort moderne, Mains d'œuvres, et la Belle de Mai revendiquent, pour leur part, ce référentiel des friches culturelles, et présentent des expérimentations de reterritorialisation fonctionnelle basique sans démarche patrimoniale. Ces trois centres culturels se sont développés en utilisant l'enveloppe des bâtiments, et en investissant des espaces sans en évoquer l'âme ni

le *genius loci*. A leur décharge, on peut émettre l'opinion que certaines architectures fonctionnalistes sans particularités des années 1960 et 1970 ne semblent pas être très évocatrices et ne se prêtent pas facilement à une démarche patrimoniale.

En référence à la seconde optique, qui combine une posture distanciée vis-à-vis du patrimoine industriel passé à une reterritorialisation innovante d'un point de vue social, culturel et environnemental, l'expérimentation du centre culturel de l'Ufa Fabrik est éclairante. L'ancien site des studios de production de la firme cinématographique allemande Ufa Firm Kopierwerke, créée en 1917 et fermée en 1945, était fortement teinté d'une connotation populaire négative, dans la mesure où les derniers films tournés sur le site étaient des films de propagande nazie durant la seconde guerre mondiale. L'espace largement clôturé autour de l'ancien site industriel n'incitait pas non plus la population environnante à une grande confiance. L'installation d'un groupe d'artistes dans ces lieux à partir de 1979, leur volonté d'ouvrir le site sur l'espace urbain à l'aide d'artères traversantes donnant sur la ville a été une des premières actions permettant d'« assainir » le référentiel du lieu. Des démarches de réflexion sur la manière de vivre, de se nourrir, de se divertir et se cultiver ont été les moteurs du collectif allemand qui a repris les lieux des anciens Studios. Aussi, il n'est pas étonnant de découvrir les multiples facettes de leurs réalisations, correspondant à ces objectifs très différents (Figure 21). On pourrait résumer la reterritorialisation innovante des anciens lieux industriels sous quatre aspects : un aspect économique, un aspect environnemental, un aspect social et un aspect culturel. L'Ufa Fabrik fait en effet fonction de centre économique de quartier, puisque les réflexions du collectif allemand ayant requalifié l'ancien site industriel contestant les réalisations de la société des années 1970 et 1980 ont conduit au développement de productions alimentaires biologiques de manière à améliorer la qualité de vie des populations. Ces réflexions ont été menées de façon pionnière par ce collectif allemand, bien avant que cela ne soit à la mode en Allemagne, puis plus tard en Europe et dans les pays industrialisés. Ainsi existent aujourd'hui sur le site de l'Ufa Fabrik une boulangerie Bio, une épicerie Bio, un Café Olé et une « Gästehaus » (résidence d'artistes et chambres d'hôtes). L'Ufa Fabrik fait encore fonction de centre social de quartier avec la maison sociale de quartier abordant les questions familiales et sociales, l'aire récréative de jeux pour enfants et la ferme avec des animaux. C'est également un centre écologique, qui a depuis les années 1980 mis en place des expérimentations sur site de projets écologiques d'énergie renouvelable et de traitement des eaux. L'Ufa Fabrik est aussi un centre culturel international qui développe une activité théâtrale de rang international, et des activités d'apprentissage avec une école de cirque, une école primaire alternative, et une école de percussions. Il faut rappeler que le site lui-même est immense (18566 km²) et que l'Ufa Fabrik, qui est ouverte au public depuis trente ans, comptabilisait 200 000 visiteurs en 2008, répartis en un tiers pour le centre culturel, un tiers pour le centre social, et un dernier tiers pour le café, la boulangerie, la ferme et l'aire verte. L'Ufa Fabrik est une expérimentation de friche culturelle, qui a conduit,

Figure 21



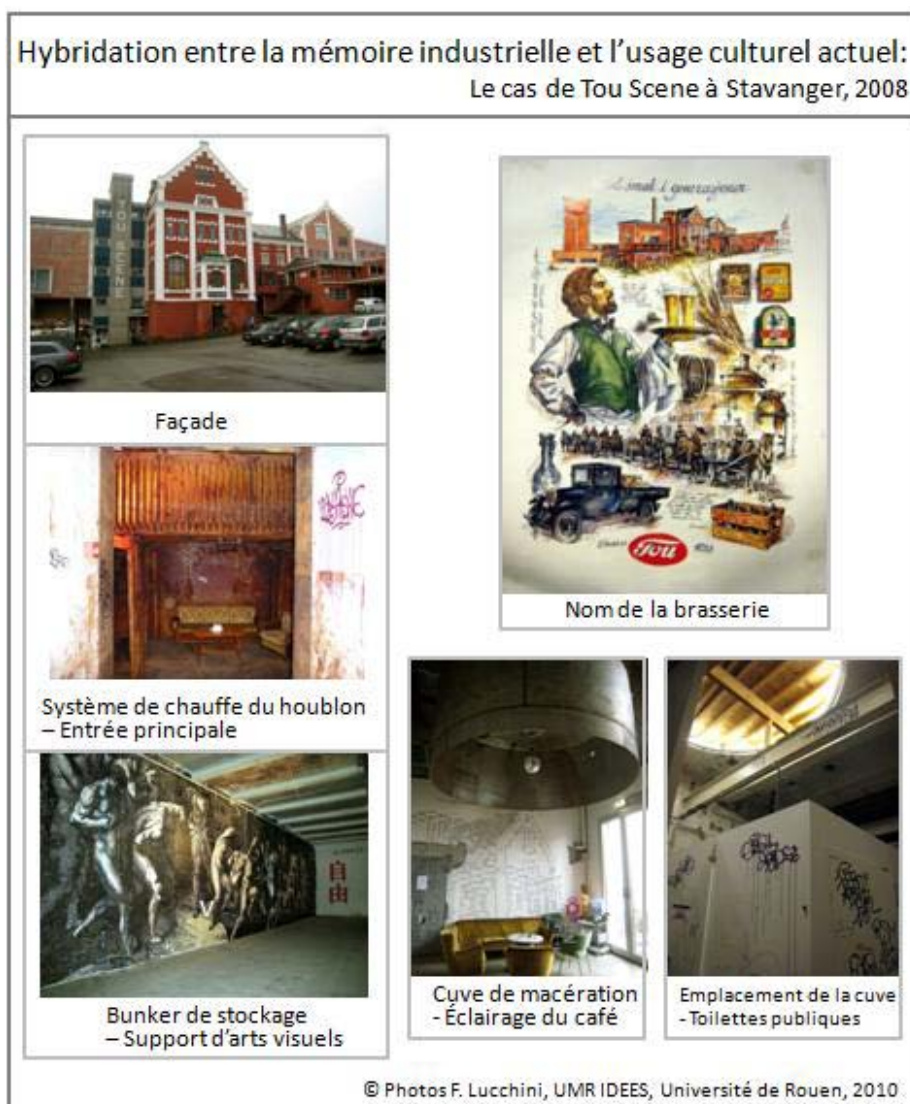
outre les activités artistiques, des recherches empiriques innovantes sur le plan environnemental et humain, bien plus que sur le plan patrimonial. La reterritorialisation innovante prend beaucoup plus de place que le patrimoine industriel, puisqu'une posture distanciée vis-à-vis des anciens Studios est choisie, de même qu'une position différente des réalisations de la société pour l'économie, le social et l'environnemental. Le principe d'hétérotopie s'exprime ici avec beaucoup de force, dans ce souci d'élaborer une autre manière de vivre en société du point de vue culturel, social, et environnemental. Cette utopie localisée est entendue par le collectif allemand comme une meilleure proposition que toutes les réalisations que la société actuelle peut développer. Par contre, l'angle d'approche patrimonial y est peu développé. In situ, les traces patrimoniales apparentes se résument au maintien des bureaux où Marlène Dietrich percevait ses cachets, et au théâtre-cinéma servant de studio d'enregistrement de la bande son des films.

La dernière optique, qui est aussi la plus répandue des friches culturelles étudiées, présente une patrimonialisation en cours liée à une reterritorialisation esthétique. Le « choix du patrimoine » devient évident lorsque se présentent aux collectifs en place des options pour la requalification du site industriel. Ce n'est guère avant l'opération de requalification que la question patrimoniale se pose pour les friches culturelles. A l'exception du site français de l'Atelier 231 et du site grec de Mylos, où la composante mémorielle s'est posée, voire s'est imposée, dès le départ, la patrimonialisation apparaît généralement en cours de route du processus de requalification. Que conserver de l'ancienne activité industrielle et comment le conserver, comment inscrire une nouvelle activité dans un dispositif conçu pour un usage industriel sont des questions apparues pour l'ensemble des sites de requalification. Les ressources financières limitées de ces collectifs (même subventionnés) et les réflexions menées ont finalement abouti à des expérimentations où l'aspect « friche » a volontairement été conservé, et où la référence au patrimoine industriel est finalement très travaillée le plus souvent dans la simplicité et dans un minimalisme savant, et pour le cas de Mylos dans une esthétique très « léchée ». Dans les sites de l'Atelier 231, de Culture Commune, des Halles de Schaerbeek, de Mylos, du TNT et de Tou Scene, on retrouve diverses marques encore visibles aujourd'hui de l'ancienne activité industrielle. Cela peut toucher à des matériaux, des textures, des couleurs, des patines utilisées auparavant, comme à des pièces mécaniques, ou des éléments de structures. Dans l'ensemble de ces six cas d'appropriation patrimoniale, la gestion de la façade de l'édifice principal de la friche culturelle a été particulièrement soignée. Il n'est pas rare d'observer un traitement iconique de cette façade, que certains jugent accentué (ripolin). Les collectifs en profitent souvent pour en appeler à la mémoire sociale et utiliser l'histoire du lieu avec la mise en avant du nom en fronton d'édifice. Le respect inspiré par la construction industrielle se dénote dans le soin architectural apporté au traitement de l'armature principale du lieu, puisque très souvent « l'enveloppe » générale constitue la trace incontournable (parfois la seule restante) et la plus symbolique de la mémoire industrielle. Aux Halles de Schaerbeek à Bruxelles, avant qu'elles ne deviennent le centre culturel actuel éponyme, plusieurs formes d'activité ont investi successivement les lieux de l'ancien marché couvert Ste-Marie, ouvert en 1865 et fermé en 1920. Les Halles ont ainsi accueilli plusieurs usages : dans les années 1950 on y trouvait une salle des fêtes; dans les années 1960, c'étaient des ateliers et des entrepôts et un parking; et au début 1974, on y trouvait des fêtes communautaires maghrébines, un espace de jeu pour enfants et les premiers spectacles d'inspiration américaine impulsés par Jo Dekmine, qui sera à l'initiative de la requalification actuelle des Halles en centre culturel. Dans cet espace qui a vu se succéder plusieurs usages au cours d'un temps relativement long, il ne restera finalement que l'enveloppe principale du lieu, comme ancienne trace industrielle. Le respect vis-à-vis de cette enveloppe se comprend au travers du choix architectural de requalification. L'architecte en charge de la requalification des Halles, Jean de Salle, a réalisé une seconde armature métallique, respectant le patrimoine constitué par la trame d'origine et la disposition initiale de la structure. La

seconde armature, plus récente, constitue la base de l'activité du centre culturel, puisqu'elle est capable de supporter des poids importants pour l'activité de représentations, notamment pour le cirque, ce que ne permettait pas l'armature originelle. Cette seconde armature se distingue nettement par la forme et par la couleur de la trame structurelle d'origine en fer riveté du XIX^e siècle (1865, architecte Hansotte et constructeur Bertaux), déjà reconstruite une première fois à l'identique après l'incendie qui ravagea le site en 1901 (architecte Jaumot et ingénieur Pirotte). Ce respect du patrimoine architectural est encore plus incisif dans le site norvégien de Tou Scene, où la mémoire industrielle et ouvrière a particulièrement été soignée, alors que les financements de la requalification étaient de moindre importance que ceux des Halles de Schaerbeek. On observe à Tou Scene, et dans tous les centres culturels ayant une démarche patrimoniale, un phénomène d'hybridation entre la mémoire industrielle et l'usage culturel actuel. Ceci n'est réalisable dans la réalité que par le dialogue qui s'est noué entre les collectifs d'artistes en charge de la requalification et les architectes qui les ont conseillés. Le cabinet d'architecture norvégien Helen and Hard de Stavanger, les architectes français Laurent Israel et Bernard Grimaux à Rouen, l'architecte grec E. Adamogiannis à Thessalonique et les architectes français Philippe Baudin et Eric Limousin à Bordeaux ont participé au même processus d'hybridation entre la mémoire industrielle et l'usage culturel actuel. L'aspect « friche » a particulièrement été poussé dans les sites de Stavanger et de l'Atelier 231. L'architecte norvégien Reinhard Knopf du cabinet Helen and Hard précise d'ailleurs que la réalisation du Palais de Tokyo et de son style « friche » a été une source d'inspiration pour la requalification de Tou Scene (Figure 22). Derrière les effets de patine, de matière, de forme, de texture, de couleur, et de volumétrie détenus par ces anciens lieux industriels se développe une force symbolique qui se mêle à la force de l'usage actuel culturel. Ces deux forces imbriquées et cette hybridation conduisent les friches culturelles à devenir des lieux « habitables », selon le concept développé par Martin Heidegger (Heidegger M., 2001). Dans ces expérimentations de requalification qui ont une appropriation patrimoniale, un autre aspect que l'hybridation est également perceptible. Il s'agit de la réversibilité du principe architectural entre forme et fonction. Il faut rappeler pour comprendre ce principe architectural une connaissance préalable relative à la construction de bâtiments industriels. Selon la classification développée par Adolf Behne au début du XX^e siècle, il existe deux types de bâtiments industriels (Behne A., 1929) : les édifices « rationalistes », comme les Halles de Schaerbeek ou l'Atelier 231, qui constituent un système itératif de poutres et de poteaux, formant généralement de grands hangars, et les édifices « fonctionnalistes », comme Tou Scene, où chaque fonction implique une forme spécifique. On voit dans les édifices fonctionnalistes que chaque étape de production industrielle nécessite une pièce de forme et de taille particulière et une localisation précise du bas en haut de l'édifice, depuis des entrepôts de stockage, jusqu'à des radiateurs de chauffes, des cuves de macération jusqu'au produit final (Figure 23). Dans les friches culturelles de l'Atelier 231, de Culture Commune, des Halles de Schaerbeek, de Mylos, du TNT et de Tou Scene, on trouve des bâtiments

rationalistes comme des bâtiments fonctionnalistes. Quels que soient le type d'édifice industriel, et la difficulté de la requalification correspondante, la rénovation des six sites s'est faite selon un minimalisme savant. Au contraire des créations architecturales

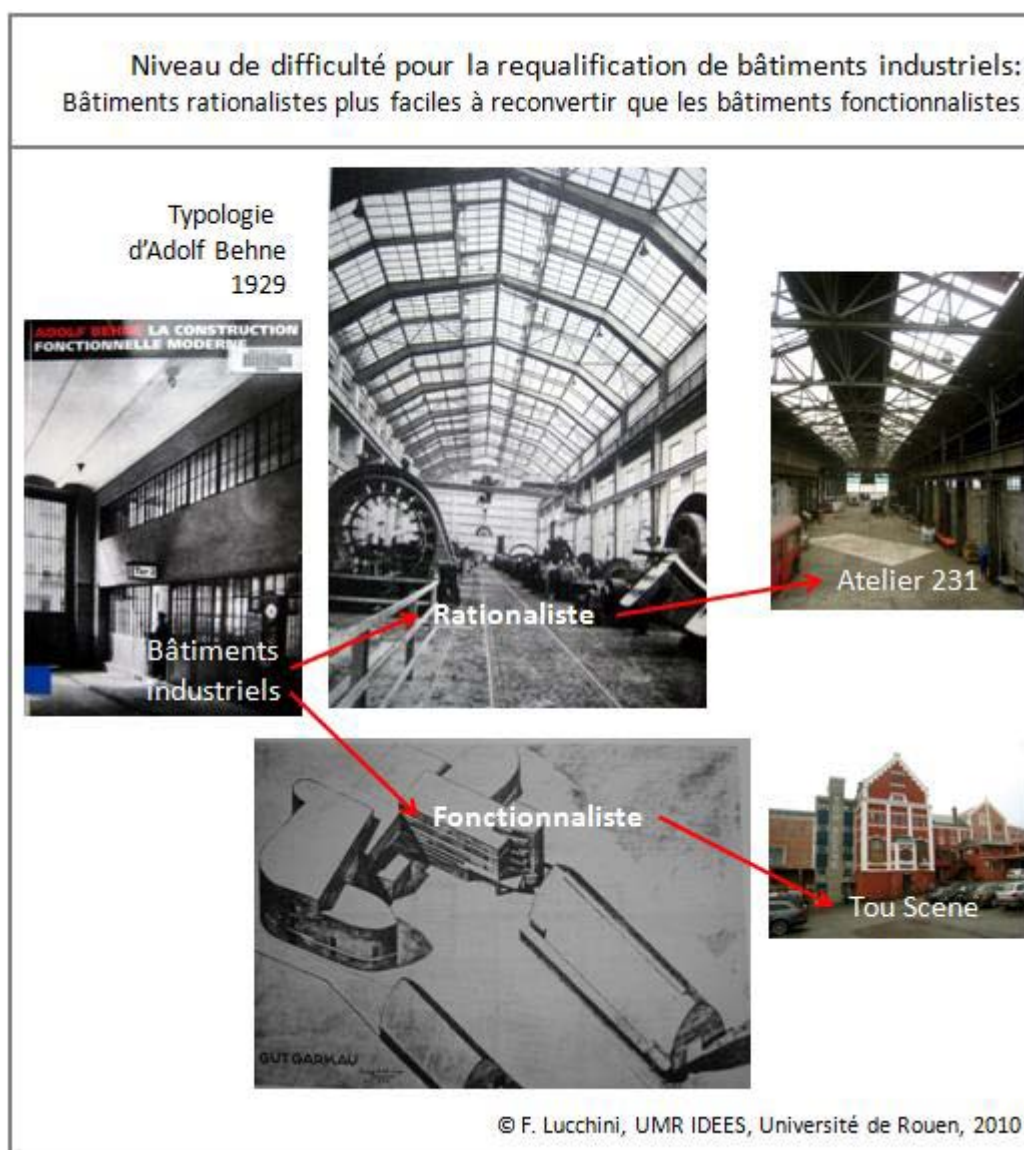
Figure 22



contemporaines menées par des architectes de renom comme Frank Gehry ou Jean Nouvel, la requalification de ces friches culturelles n'a pas été menée avec l'intention de donner une nouvelle expression architecturale correspondant à la pâte ou la « touche » spécifique d'un architecte. Donner une nouvelle expression conduirait sans doute à obtenir une expression fort différente du sens originel du lieu. Cette prise en compte patrimoniale du sens originel des lieux se révèle ainsi dans la modestie de l'opération architecturale, et dans la réversibilité du site. En effet, le débat architectural classique entre forme et fonction se trouve renversé dans ces expérimentations de friches culturelles. Pour de nouvelles constructions, la fonction du lieu impose généralement la forme, par exemple un grand hangar est nécessaire pour construire des avions. Tandis que lorsqu'un édifice ancien est

requelifié pour un autre usage, c'est l'opposé qui se produit : la forme va imposer la fonction nouvelle. Ce point a particulièrement été creusé par les collectifs en charge de la requalification des friches culturelles : quelle activité culturelle est capable de se réaliser dans chaque espace existant ; quelle activité culturelle est la plus appropriée avec un degré d'intervention minimal sur l'espace ? L'exemple de l'Atelier 231 montre que l'atelier de fabrication de pièces de la locomotive Pacific 231 a été transformé en Scène Nationale des Arts de la rue. Le système rationaliste itératif de poutres et de piliers composant l'Atelier 231 a été transformé en une large rue couverte avec un éclairage zénithal, et en ateliers latéraux contigus, permettant la fabrication de chars et de grandes structures pour les arts de la rue. Lorsque la requalification est moins aisée, comme c'est le cas dans des bâtiments

Figure 23



fonctionnalistes, on voit s'opérer avec plus de force une dimension inattendue : la capacité d'une forme de pièce à inspirer la création d'œuvres artistiques. Cette puissance inspiratrice

conférée à l'espace existant a particulièrement été éprouvée par les artistes du site de Tou Scene, qui ont notamment investi une dizaine de bunkers de stockage du houblon, tout en longueur et sans aucune lumière naturelle possible, pour créer des œuvres en arts visuels (Figure 22). La reterritorialisation d'anciens lieux industriels qui s'associe avec une démarche patrimoniale ne vise ainsi, pour les six cas que nous avons observé, pas uniquement l'objectif de la fonctionnalité du site pour la nouvelle activité culturelle. Des points de vue mémoriels transparaissent dans l'esthétique choisie pour les friches culturelles, et l'appropriation qui est faite des lieux est bien patrimoniale. Le pouvoir suggestif apporté par les formes, les volumes, les luminosités, et les patines de ces lieux atypiques se lit même dans les formes de créations artistiques. En cela, il semble que certaines requalifications soient parvenues à atteindre une forme de traduction artistique et patrimoniale du *genius loci* de ces châteaux d'industrie.

La reterritorialisation de châteaux d'industrie peut ainsi emprunter plusieurs voies. Selon les cas, elle se conjuguera ou non avec une attitude patrimoniale. Dans le corpus des friches culturelles étudiées, plusieurs optiques présentes nouent différemment les postures patrimoniales et les formes de reterritorialisation. La reterritorialisation de l'ensemble des friches culturelles est très communément pensée et réalisée en termes fonctionnels pour l'accomplissement de la nouvelle activité du lieu. Pour autant, cette reterritorialisation peut s'assortir parfois d'innovations sociales et environnementales, et dans la plupart des cas d'une démarche esthétique d'embellissement des lieux. Dans les onze cas observés de friches culturelles étudiées, la reterritorialisation va conduire à un changement perceptible qui s'exprimera différemment, selon la manière dont la reterritorialisation des lieux va se conjuguer ou non avec une posture d'appropriation patrimoniale. On assiste effectivement à un positionnement des friches culturelles qui peut aller du déni du patrimoine industriel passé, jusqu'à une appropriation patrimoniale évidente, en passant par des positions intermédiaires de distanciation vis-à-vis du patrimoine hérité. Le « choix du patrimoine » conduit certaines friches culturelles à une requalification empruntant les fils d'un minimalisme savant, d'autant plus étudié que les financements seront réduits. Des études récentes montrent par ailleurs que requalifier un site industriel existant pour une nouvelle activité (culturelle ou autre) aurait un coût de revient moindre par rapport à une création neuve *ex nihilo*, même lorsqu'une dépollution du site industriel s'avère nécessaire (Cremnitzer JB., 2009 ; Cremnitzer JB., Ducroux M., 2010). D'autres requalifications en cours expérimentent à l'inverse un coût de revient plus élevé qu'une construction neuve. C'est le cas pour la requalification ambitieuse et diversifiée entreprise par la ville de Paris sur les dix sheds de la halle Pajol dans le XVIII^e arrondissement, reconvertis en un grand complexe mêlant espaces publics et espaces privés, suivant des aspirations et normes écologiques de haut niveau, composé d'une auberge de jeunesse, d'un IUT, d'un centre sportif, d'un jardin couvert de type sous-bois, d'une bibliothèque, et de locaux d'activités le long d'une artère traversant le complexe, qui disposera aussi de la plus grande centrale photovoltaïque urbaine française (Jourda Architectes) ... Le caractère modeste de la requalification des

friches culturelles observées dans notre étude semble se ranger derrière l'étiquette d'un coût de revient bien moins élevé que celui qu'aurait entraîné une construction neuve de la part de ces mêmes collectifs pour réaliser leurs activités culturelles. La construction neuve ôte la possibilité de jouer avec le *genius loci* d'un bâtiment industriel, sa plastique, son esthétique, l'architecture du lieu, et se tourne généralement davantage vers le futur, en tentant souvent d'être à l'avant-garde, plutôt qu'en cherchant à évoquer un lien avec l'histoire industrielle et la mémoire ouvrière locale. Les friches culturelles observées ont ainsi pu revêtir une physionomie à la fois contemporaine par leur esthétique et à la fois mémorielle par le jeu instauré avec le matériau industriel originel. La requalification semble plus souple et plus satisfaisante sur des réalisations privées modestes où l'on connaît les futurs utilisateurs que sur de grandes opérations, avec utilisateurs multiples. Soulignons que notre propos n'est pas d'envisager le patrimoine industriel en le résumant à la seule présence d'un bâtiment, ce qui serait un peu court. Ce sont aussi des instruments de production, des techniques, des savoirs – faire détenus par des hommes, et finalement tout ce qui a fait l'histoire de ces lieux. Dans beaucoup des onze friches industrielles étudiées la « coque » était vide. Il ne restait que la « peau » ou l'enveloppe extérieure, et la mémoire des hommes qui avaient travaillé en ces lieux. Les édifices ont donc tenu un rôle important dans les expérimentations de friches culturelles, de même que le lien mémoriel que certaines d'entre elles ont cherché à atteindre, au travers de dialogues avec les anciens ouvriers de ces sites, au moment de leur requalification. Dans cette même veine patrimoniale et mémorielle se situe l'expérience du musée La Piscine de Roubaix, issu d'anciens bains publics, dont la requalification a redonné une fierté aux habitants et dont la politique tarifaire permet la gratuité de la visite aux anciens ouvriers. Le lien avec la population doit ainsi être questionné dans ces expérimentations de manière à estimer si la requalification de ces friches industrielles en lieux culturels est manifeste, et si ces lieux culturels parviennent à s'insérer dans un tissu social local.

I.II.5) Les projets culturels et sociaux menés : du positionnement artistique au rôle social et territorial

Les friches culturelles se présentent généralement comme des lieux différents des institutions culturelles, tout en ayant paradoxalement instauré des liens avec ces dernières et des réseaux professionnels assez semblables. Les friches culturelles s'affichent comme des lieux intermédiaires, et positionneraient leur activité là où n'agissent pas les institutions culturelles. Ce qui les différencie des institutions se joue moins sur les aspects d'organisation et d'économie, que sur la question de la finalité des activités artistiques et culturelles. Les institutions culturelles prônent un rapport classique à l'art, avec depuis peu une diversification de leur offre à l'aide d'activités connexes d'animation du public, de librairies, ou de restauration. Les friches culturelles évoluent pour leurs projets culturels

dans un éventail d'activités allant de l'exigence artistique à la volonté de détenir un rôle social et territorial d'éducation populaire. Au début des expérimentations de friches culturelles, les perspectives des collectifs en place semblaient s'orienter sur la création d'espaces culturels ouverts à la population et d'espaces de travail artistique et de résidence pour jeunes artistes en voie de se professionnaliser. La contestation émise par le mouvement originel des friches culturelles se portait principalement sur les institutions culturelles existantes et sur leur manque d'ouverture à la population et aux jeunes artistes encore peu confirmés. Leur volonté de requalification sociale et spatiale « par le bas » conduisent les friches culturelles étudiées à attendre un impact modeste sur le tissu urbain, à la différence de l'impact que peut générer de grands schémas institutionnels d'aménagement urbain. Mais on a pu voir qu'elles représentent des phénomènes accélérateurs d'un renouveau de quartiers urbains, dont les disponibilités foncières à une faible distance du centre-ville permettent d'attirer des entreprises et de nouveaux résidents, selon une forme de gentrification progressive. Avec le temps, il peut survenir un glissement et un changement de perspectives dans les objectifs initiaux d'activisme urbain et d'ouverture artistique. Ainsi, parmi les friches culturelles étudiées, on va trouver différents positionnements vis-à-vis de l'art : certaines friches se positionnent sur un plan artistique fort à la rencontre d'une certaine élite culturelle et s'institutionnalisent; d'autres friches multiplient des actions de développement socioculturel et d'identité sans fondement artistique précis, pour éprouver la culture comme levier d'émancipation sociale et culturelle. Entre ces deux postures extrêmes, de plus en plus de friches culturelles se positionnent dans un entre-deux de confusion des genres, où des exigences artistiques sont exprimées et où des actions sociales et culturelles sont également conduites. Pour illustrer ces points dans un premier temps, plusieurs projets artistiques et sociaux éclairant la posture des friches culturelles seront présentés. Dans un second temps, les résultats d'une enquête évaluant l'image que les friches culturelles véhiculent auprès de la population locale permettront de rendre compte de questionnements relatifs à la perception et à la représentation des friches culturelles.

Parmi les postures des friches culturelles, on trouve le choix du positionnement artistique fort. C'est le cas des Halles de Schaerbeek, qui sont aussi les pionnières du mouvement de friches culturelles. Un glissement s'est opéré entre l'objectif initial et celui qui est à l'œuvre de nos jours, qui amène le collectif en place à se distancer du mouvement des friches culturelles. A l'origine de leur expérimentation, les Halles de Schaerbeek représentaient à la fin des années 1970 une forme d'activisme urbain bruxellois et de dynamiques socio-artistiques, par l'animation d'ateliers créatifs, par le soutien aux projets de développement communautaire, et par l'accueil de créateurs indépendants et de spectacles festifs de dimension internationale. Dans les années 1990, une première inflexion se note lorsque le centre culturel choisit pour pivot artistique central le cirque contemporain, en plus de la diffusion de grands concerts et de grandes fêtes. Au début des années 2000, la suppression du festival et des concerts présents depuis trente ans aux Halles

exprime un tournant brutal dans la programmation, peu accepté au sein du collectif et infléchi depuis. Aujourd'hui, les Halles correspondent à un lieu de diffusion plutôt qu'à un lieu d'incubation avec l'accueil en résidence d'artistes. Leur programmation est spécialisée en performances avant-gardistes de cirque contemporain, et laisse de la place à la diffusion de grands spectacles, et à des ateliers de questionnements sociaux relatifs à la géopolitique (exemple du projet « Palestine » en 2009) ou à la population locale et à ses lieux de vie (exemple du projet « Voisins » en 2009 filmant les intérieurs des maisons et les propos des habitants du quartier). Le centre culturel de la communauté française de Belgique, plus communément appelé les Halles, est finalement parvenu jusqu'au rang d'institution culturelle lorsqu'elles ont pu disposer d'une ligne budgétaire nominative dans le budget du ministère de la culture, au même titre que le Botanique ou le Théâtre National.

A l'opposé de la posture artistique avant-gardiste tournée vers un public assez élitare, se trouve le choix de friches culturelles qui proposent de multiples activités sans dispositif artistique affiché. Dans cette perspective, louer dans un centre culturel une salle, un bureau, un studio de musique, ou s'y restaurer ou y discuter sont des activités connexes qui peuvent favoriser des appropriations diverses des espaces et des brassages de populations très différentes. Par la proximité des diverses activités offertes par le lieu, une activité non culturelle peut conduire à une pratique culturelle ou artistique. En Europe, plus souvent qu'en France, se sont montés dans des lieux prototypes des partenariats plus ou moins étroits entre activités culturelles et activités sportives (glisse urbaine, arts martiaux) ou périscolaires (crèche) (Henry P., 2010). On touche ici au problème de perméabilité d'une structure culturelle. Pour éviter l'intimidation ou la barrière culturelle que constitue le fait de pénétrer dans un théâtre ou un musée pour une partie de la population, des dispositifs où l'imbrication d'activités très diverses dans un même lieu semblent prometteurs. Cela permet d'accueillir la population la plus large possible pour lui faire des propositions esthétiques. Parmi les friches culturelles étudiées, le centre culturel Mains d'œuvres s'apparente à ce dispositif de « lieu de vie » et d'espace public, dans le sens où, en plus de l'accueil en résidence d'artistes, Mains d'œuvres entend mettre à disposition une force d'invention et des outils au service d'initiatives qui n'ont pas nécessairement de fondement artistique. Le restaurant constitue en cela un atout attractif puisqu'il permet de franchir le pas de porte d'un centre culturel de façon neutre.

E ntre ces deux postures opposées, certaines friches culturelles jouent à la fois sur l'exigence artistique et sur l'intérêt porté à la population alentour. La programmation artistique des friches est souvent composite de spectacles venus d'ailleurs, de productions locales, de formes d'activités connexes non artistiques, de concerts pour accrocher les jeunes, d'ateliers, de rencontres. Il y a cependant une forme particulière de création qui différencie une friche culturelle d'une institution culturelle. C'est la forme de création artistique où les questionnements artistiques sont imbriqués avec l'expérience de vie des habitants. Ainsi, des projets montés par le Tout Nouveau Théâtre de Bordeaux expriment

cette imbrication et montrent une co-construction entre le but poursuivi par l'artiste et la participation de la population locale. Le projet « Juste avant de partir » en 2007 rend compte des conséquences morales de la destruction de la résidence St-Jean sur la population modeste logée dans cet immeuble en barre des années 1960, au moment de la mise en place du tramway de Bordeaux. Une artiste photographe et performeuse a recueilli les témoignages, les photos des intérieurs des habitants dans quatre livrets, gardant l'histoire de ces lieux de vie, y inscrivant la mémoire et le ressenti des habitants, de manière à accompagner leur départ de cette résidence. Un autre projet à Bordeaux intitulé « Promenade blanche » s'intéresse à la notion de la beauté d'une ville, au moment où le port de la Lune de la ville de Bordeaux fut classé au patrimoine mondial en 2004. Un artiste chorégraphe a réalisé une carte sensible de la ville au moment de la réalisation de cette promenade blanche, en lien avec une population locale constituée de non-voyants, et en s'interrogeant sur ce que peut être la beauté d'une ville pour un non-voyant. Dans le centre culturel norvégien Tou Scene, des expérimentations artistiques en co-construction entre artistes et population locale sont aussi présentes. Le projet « TW1 » mené en 2008 s'intéresse à l'habitat du quartier populaire de Storhaug et à la perception que la population en a. Un artiste plasticien a engagé un dialogue avec les habitants à propos de leur cadre de vie et réfléchi à des expressions artistiques amenant à une valorisation de l'espace de vie des habitants. Un jeu de miroir a ainsi été imaginé entre l'habitat et les traces artistiques, au moyen de gravures représentant la physionomie des maisons et des bâtiments norvégiens sur les trottoirs en pierre (Figure 24). L'ensemble de ces exemples de projets montrent un rapport à l'œuvre artistique qui est différent de celui qu'entretiennent les institutions culturelles avec l'art. Les institutions proposent une démocratisation d'œuvres capitales, auxquelles le plus grand nombre de personnes devrait avoir accès, et qui semblent faire partie d'un matériau culturel incontournable pour une personne cultivée. Dans ces friches culturelles, le rapport à l'art et à l'œuvre est différent, puisque c'est l'artiste qui va s'intéresser aux personnes lors de sa démarche et par là même valoriser leurs choix, alors que les institutions tentent d'affirmer ce qui est « bien » pour la population. En cela, le travail artistique prend dans les friches culturelles une dimension de lien social bien plus forte, qui reste assez invisible dans les comptes administratifs de ces lieux. Il est plus facile d'entrevoir dans ces lieux les recettes générées par les activités « classiques » de représentations théâtrales ou musicales, ou de performances en arts visuels, qui comme dans les institutions culturelles, ne nécessite la participation du public qu'au moment de la présentation de l'œuvre finie. Ces formes de créations artistiques en co-construction procurent un autre atout : la réalisation de ces projets nécessite presque toujours de travailler au delà du site même de la friche culturelle, et d'investir d'autres espaces extérieurs ou intérieurs dans le quartier, ou plus loin en ville.

Dans un second temps, au delà de l'observation de la manière dont les friches culturelles proposent des activités culturelles à la population, avec un rapport à l'art et à la création variable, on peut éprouver leur capacité à créer un lien social au travers de la

représentation et de la perception que la population a de ces lieux culturels atypiques dans la ville. Une enquête menée autour de ces friches culturelles permet d'entrevoir leur capacité à être connues, précisément localisées, et répertoriées parmi les lieux culturels. S'inspirant des acquis des représentations sous formes de cartes mentales (André Y., Bailly A., Ferras R., Guérin JP., Gumuchian H., 1989) et des études sur la perception du paysage

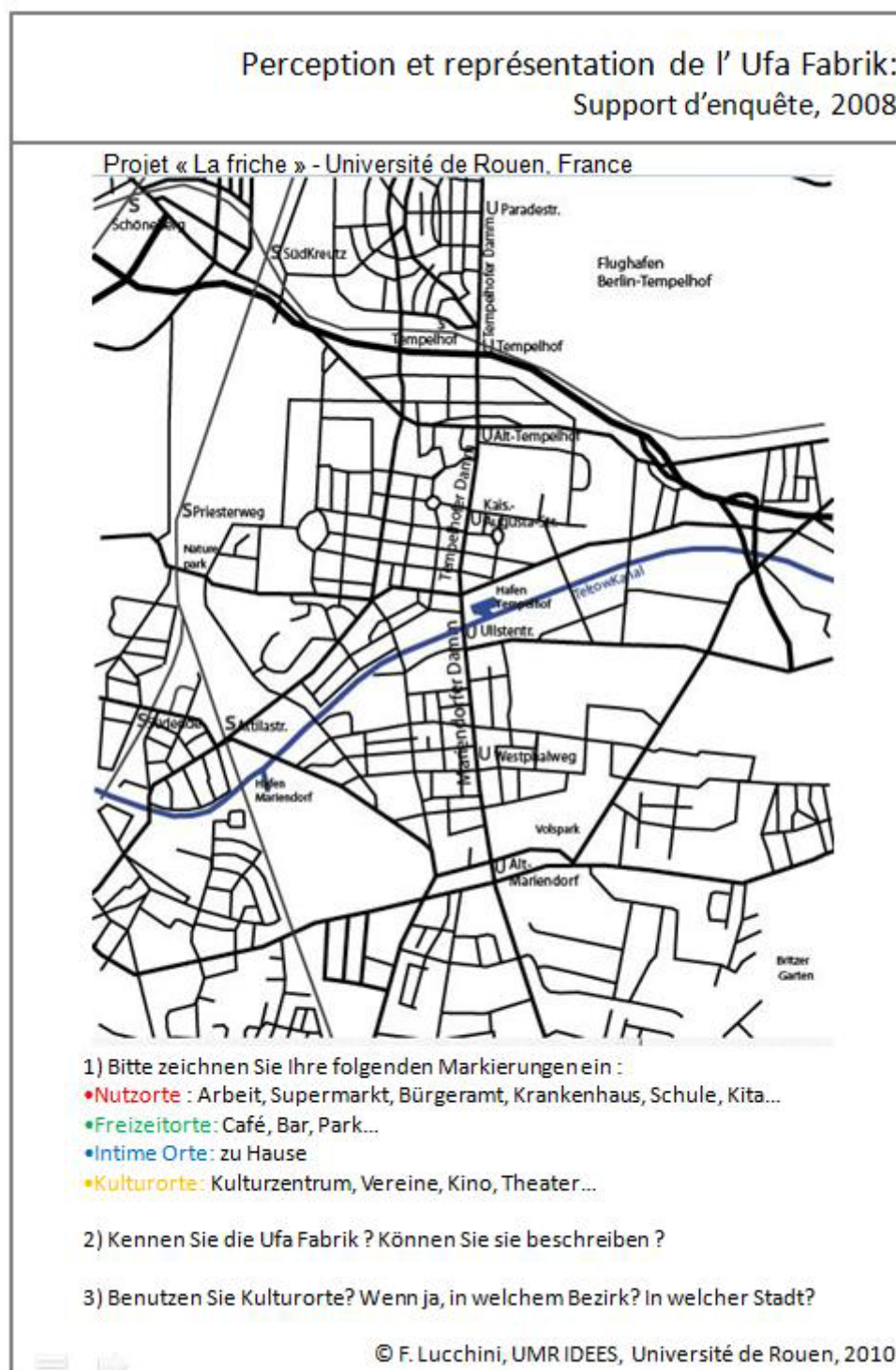
Figure 24



(Pinchemel P., Tissier JL., 1987 ; Cauvin C., 1999) et sur les déplacements (Guérin-Pace F., 2003), ainsi qu'en utilisant le vocabulaire de Michel Foucault (Foucault M., 1994), l'enquête propose aux interviewés de dessiner, sur une carte de quartier sommaire, différents endroits qui correspondent pour eux à un *espace utile* (travail, supermarché, école, mairie, hôpital,...), à un *espace de loisirs* (café, bar, parc...), à un *espace de repos* (domicile, espace intime), et à un *espace culturel* (centre culturel, association, cinéma, théâtre...). Puis, l'enquête porte de

manière plus incisive sur le nom de la friche culturelle en question et sur les mots clés choisis par les interviewés pour la décrire. Enfin un point de l'enquête renseigne sur les autres offres culturelles utilisées par les interviewés dans leur parcours de vie et sur leur localisation dans la ville même ou dans une autre ville (Figure 25). Le dispositif de l'enquête

Figure 25



a veillé à toucher dans le quartier davantage la population locale au retour du travail, au niveau de bouches de métro ou de station de bus, d'artères passantes et de lieux de circulation, ou encore à la sortie des écoles, en constituant des pôles d'observation d'abord proches, puis de plus en plus éloignés dans toutes les directions vis-à-vis de la localisation de la friche culturelle. L'analyse cherche à mettre en évidence la connaissance des gens de la spatialité de leurs lieux de vie, des contours effectifs de la catégorisation des lieux dans des ensembles intitulés « espace utile », « espace de loisirs », « espace de repos », « espace culturel », et de la signification de la friche culturelle locale en quelques mots clés qui ont du sens pour les personnes interrogées. L'analyse envisage aussi l'hypothèse que la distance au centre culturel (le positionnement physique du lieu d'interview) puisse jouer sur la connaissance que les gens ont du lieu et de son activité, en supposant qu'une interview dressée à une grande distance du centre culturel aura d'autant plus de chance de montrer l'ignorance de la personne vis-à-vis de la friche culturelle, de sa localisation et de son activité. D'autres hypothèses peuvent aussi être dressées en référence aux études connues de sociologie de la culture (Bourdieu P., Darbel A., 1969; Donnat O., 2009) ou aux contextes urbains locaux spécifiques enquêtés (Grésillon B., 2002 par exemple pour Berlin) ; aussi, fait-on préciser lors de l'interview le sexe, l'âge, le lieu de résidence (et depuis combien de temps la personne y habite), la profession, les études et les habitudes culturelles de la personne interrogée. Cette enquête souhaite ainsi rendre compte d'une réalité qui existe pour les friches culturelles d'abord par le sujet, c'est-à-dire par l'individu dans toute sa subjectivité d'observateur, qui active différents filtres sensoriels, psychologiques, cognitifs, culturels et mémoriels, pour percevoir et se représenter le réel. Le prisme du regard de sujets différents permet d'envisager les contours de la réalité des espaces de vie et du vécu des résidents, et par là même discerner des points de vue communs qui pourraient se détacher. Selon Kevin Lynch, les images de l'environnement se construisent à partir de « va-et-vient » répétés entre l'observateur et son milieu, donc s'appuient sur les relations que noue le sujet avec son environnement (Lynch K., 1960). Cela correspond pour cette enquête à une lecture des relations nouées entre les interviewés et leur quartier, un espace intra-urbain, qu'ils soient des nouveaux arrivants ou des habitants du quartier depuis de longues années. Les enquêtes menées selon le même protocole et avec les mêmes effectifs interrogés dans les sites de friches culturelles ont ainsi pour objectifs d'investir les questionnements suivants : quel est le niveau de lisibilité ou de visibilité que détient la friche culturelle dans le quartier ; quelle est l'identification qui en est faite par la population interrogée, et y a-t-il classement du site en lieu culturel ; quels sont les usages du site et peuvent-ils se conformer aux acquis de la sociologie de la culture et des comportements culturels connus en fonction de l'âge, du profil socioéconomique, et du niveau éducatif ; existe-t-il des effets spatiaux de barrière et de non franchissement visibles dans les « périmètres d'appartenance » et de circulation des espaces de vie autour du lieu de résidence ; la distance existant entre le domicile et le lieu culturel ou la distance entre le lieu de l'interview et le lieu culturel ont-elles une incidence sur la connaissance du lieu culturel ;

enfin, quel peut être l'impact de l'ancienneté de résidence dans le quartier sur l'usage du lieu culturel.

A partir de ces interrogations et des résultats d'enquête, quelques pistes semblent se dégager. Deux exemples d'enquêtes sont assez éclairants à ce propos, l'un sur le site berlinois et l'autre sur le site sottevillais. Dans les quartiers de friches culturelles étudiées, on peut trouver une lisibilité, selon les cas d'un niveau fort à un niveau moyen, par le nom du site culturel pour les habitants interrogés sans distinction d'âge, de niveau de diplôme ou de profil socioéconomique. La lisibilité semble aussi plus évidente pour une tranche de population généralement plus intéressée par les activités culturelles. Ainsi, l'analyse des croquis et des discours fait apparaître dans le cas du site de l'Ufa Fabrik et du quartier berlinois de Tempelhof une très grande visibilité de l'Ufa Fabrik, puisque seuls 13% des interviewés ne connaissaient pas le lieu. Dans le site français de l'Atelier 231 la connaissance du lieu est plus marquée dans la population intéressée par les affaires culturelles, qui parfois peut résider en dehors du quartier et venir sur place. La visibilité du lieu ne signifie pas de façon directe que la population répertorie le site en lieu culturel. Par exemple, même dans un site connu, un peu moins d'un tiers des enquêtés allemands dessinent et classent l'Ufa Fabrik comme lieu culturel. L'aspect multi-activité de l'Ufa Fabrik en est sûrement la cause et brouille l'image du site : rappelons qu'on y trouve une ferme et un terrain de jeu pour les enfants en libre accès, un théâtre, une école libre, une fabrique de pain bio, une boulangerie-café bio, un café restaurant, un centre social de proximité pour les familles, un centre culturel international, une école de cirque, les anciens studios de cinéma de la UFA et une maison d'hôte. Pour le cas de l'Atelier 231 dans la banlieue rouennaise, la population interrogée catalogue plus volontiers le site en lieu culturel. La connaissance du lieu culturel ne conduit pas non plus systématiquement à un usage de ce lieu par la population. Les enquêtes rendent compte de ce fait. Par exemple, si les gens connaissent l'Ufa Fabrik, peu de personnes utilisent le centre culturel. Ceci est cohérent avec les acquis des études de sociologie de la culture. Il existe dans la population peu de pratiquants pour les « sorties culturelles », comme aller au théâtre, au musée, dans un monument, au concert, au cinéma...; et souvent ces pratiquants de sorties culturelles sont des personnes de niveau éducatif élevé, ce qui est généralement plus discriminant que l'âge ou qu'un niveau économique et social élevé. Les hésitations des personnes enquêtées à définir la notion de culture et à identifier les contours de ce qui est « lieu de culture » et de ce qui ne l'est pas sont perceptibles dans les réponses (« est-ce que le sport est aussi de la culture ? ») et dans les croquis (les espaces verts comme les parcs sont parfois rangés dans la catégorie « espace culturel »). Le moment de l'enquête révèle aussi le ressenti des gens vis-à-vis de leur quartier à un instant t , qui peut être envisagé sévèrement pour les uns comme un désert culturel (« la culture il n'y en a pas à Tempelhof ! ») ou qui peut être animé de questions citoyennes sur l'avenir du quartier, relatives à l'aménagement prévu d'un nouveau centre commercial et de loisirs et aux opérations immobilières annoncées par la ville. L'enquête approche aussi la spatialité des espaces de vie des habitants lorsqu'ils dessinent sur la carte

simplifiée la position de leurs domiciles, celle des espaces utiles, celle des espaces de loisirs et celle des espaces culturels qu'ils connaissent. Ces « périmètres d'appartenance » renseignent sur la pratique spatiale du quartier et peuvent mettre en lumière des espaces de vie très resserrés ou plus étendus, ainsi que des endroits dans le quartier qui semblent constituer des barrières spatiales fortes. C'est précisément le cas à Berlin et à Sotteville-lès-Rouen. Dans le cas allemand, les deux grands axes de l'artère Tempelhofer Damm et du canal Teltow semblent être des barrières difficilement franchies chez certains usagers du quartier, surtout le canal qui représente la limite entre les deux Kriez (unité territoriale berlinoise) de Tempelhof et de Mariendorf. Les personnes interviewées au Sud du canal semblent s'identifier au quartier de Mariendorf et non plus au quartier de Tempelhof et penser leurs repères avant tout au sein de Mariendorf. Dans le cas français, le dispositif ferroviaire de gare de triage ressort du même principe de barrière spatiale dans les espaces de vie des habitants. Parmi les spatialités dessinées par les enquêtés, la couleur rouge est la plus présente. Elle représente, au sein des périmètres d'appartenance des enquêtés, les *espaces utiles* comme le travail, le supermarché, l'école, le jardin d'enfants ou la garderie, la mairie, l'hôpital. La couleur verte vient en seconde position pour sa présence sur les cartes et concerne les *espaces de loisirs* avec le long des artères passantes les cafés, bars et commerces, les parcs et jardins, et les lieux de promenade comme le canal allemand. La couleur jaune apparaît plus sommairement sur les cartes et désigne les *espaces culturels* incluant très souvent les associations sportives aux galeries d'art, musées, monuments historiques, associations culturelles et dancings. Enfin le bleu est le moins présent sur les cartes et montre les *espaces de repos*, les domiciles et lieux intimes et privés. Il s'avère que la proximité des domiciles aux friches culturelles n'est pas suffisante pour une meilleure connaissance de ces dernières. Par ailleurs, il est arrivé dans une infime proportion que certains enquêtés aient refusé de positionner leur domicile. Dans le cas grec du centre culturel de Mylos, où le quartier accueille moins de 10% de résidentiel, les domiciles se décalent dans l'espace plus central de la ville de Thessalonique. Les espaces utiles, les espaces de loisirs et les espaces culturels dessinés sur les cartes montrent généralement de petits périmètres de circulation ou de connaissance des lieux autour du domicile. Beaucoup d'espaces utiles se retrouvent cités par l'ensemble des personnes interrogées (mairie, hôpital, centre commercial). On peut également faire des recoupements pour les espaces de loisirs souvent identiques pour les interviewés, en particulier pour les parcs. Concernant les espaces culturels, la liste est plus restreinte et on observe des recoupements possibles pour les friches culturelles et des galeries de peinture. Lorsque les enquêtés ont précisé les autres espaces culturels utilisés en dehors du quartier, on retrouve des choix d'édifices et d'activités situées dans les lieux beaucoup plus centraux des grandes villes, ou dans les nouveautés récemment ouvertes, comme le multiplexe aménagé en 2010 lors de la requalification du quartier portuaire rouennais Seine Ouest le long de la Seine. L'identification du site par les mots clés employés par la population enquêtée est éclairante. Lorsque le site est répertorié en espace culturel, il est bien localisé avec une marge d'erreur

de plus ou moins une rue, et il est parfaitement décrit, même lorsque l'activité culturelle comporte un aspect alternatif comme c'est le cas pour les friches culturelles. Par exemple, les activités multiples de la Ufa Fabrik sont clairement énoncées avec le convivial comme le café ou la ferme pour enfants, mais aussi comme les aspects culturels (« fête annuelle », « théâtre », « lieu de représentation », « cinéma », « soirées ») et la volonté alternative (« école libre », « théâtre indépendant », « centre social de proximité », « discussions »).

La nature de cette enquête et les résultats obtenus permettent d'une part d'avancer dans la compréhension de l'espace qui entoure les friches culturelles, appréhendé par les usagers. Ce sont des réalités pratiques de groupes de personnes, et de leur vécu. D'autre part, cette enquête apporte un éclairage sur le lien qui existe entre les personnes interrogées, en grande majorité des résidents du quartier, et la friche culturelle en place. Ce lien peut consister dans sa version minimale en un simple point de repère du périmètre d'appartenance de la personne interrogée. Mais la relation peut être plus étoffée, lorsqu'intervient un usage spécifique du lieu culturel par la personne interrogée. On se situe alors dans le registre connu des comportements culturels brossés par des études de sociologie de la culture, à commencer par les écrits de Pierre Bourdieu. Si les friches culturelles sont bien lisibles par les résidents du quartier, et généralement assez bien localisées sur une carte, elles peinent encore à être identifiées par la population alentour comme lieu de culture. La temporalité de l'enquête peut néanmoins changer cette donne, si par exemple on ne considère que le corpus des interviews dressées au moment d'une intense activité festive, festivalière ou médiatique de la friche culturelle. Dans ce cas, l'identification du site en lieu culturel atteint des taux très élevés, rendant compte de l'image claire véhiculée par ces lieux à certains moments de l'année, ou lors de certaines années stratégiques, où la ville développe avec ces lieux une politique culturelle. Ce fut le cas par exemple en 2008 à Stavanger, où la ville a détenu pendant un an le label de Capitale Européenne de la Culture, et où la friche culturelle Tou Scene a développé de nombreux projets médiatisés. Les projets culturels et sociaux menés par les friches culturelles montrent ainsi des positionnements qui oscillent entre d'un côté une exigence artistique et une responsabilité similaire à celle que développent les institutions culturelles vis-à-vis de leur public, et de l'autre côté une revendication du rôle social que peut détenir la culture comme médium d'inventivité, d'épanouissement et d'accompagnement des individus au sein de la société. Les friches culturelles développent ainsi entre ces deux extrêmes un genre ouvert qui ne se laisse pas enfermer et qui renouvelle ses formes en permanence. Avec cette approche singulière, elles tentent de donner à réfléchir plutôt qu'à voir sur le sens de la culture en société. Si leur positionnement de requalification sociale et spatiale « par le bas » les conduisent à attendre un impact modeste sur le tissu urbain, leur indépendance d'esprit ne les a pas conduites à se couper de la population locale. Les friches culturelles appartiennent au référentiel des habitants et à leurs espaces vécus, et elles tentent d'accéder peu à peu à une image plus lisible de lieu culturel.

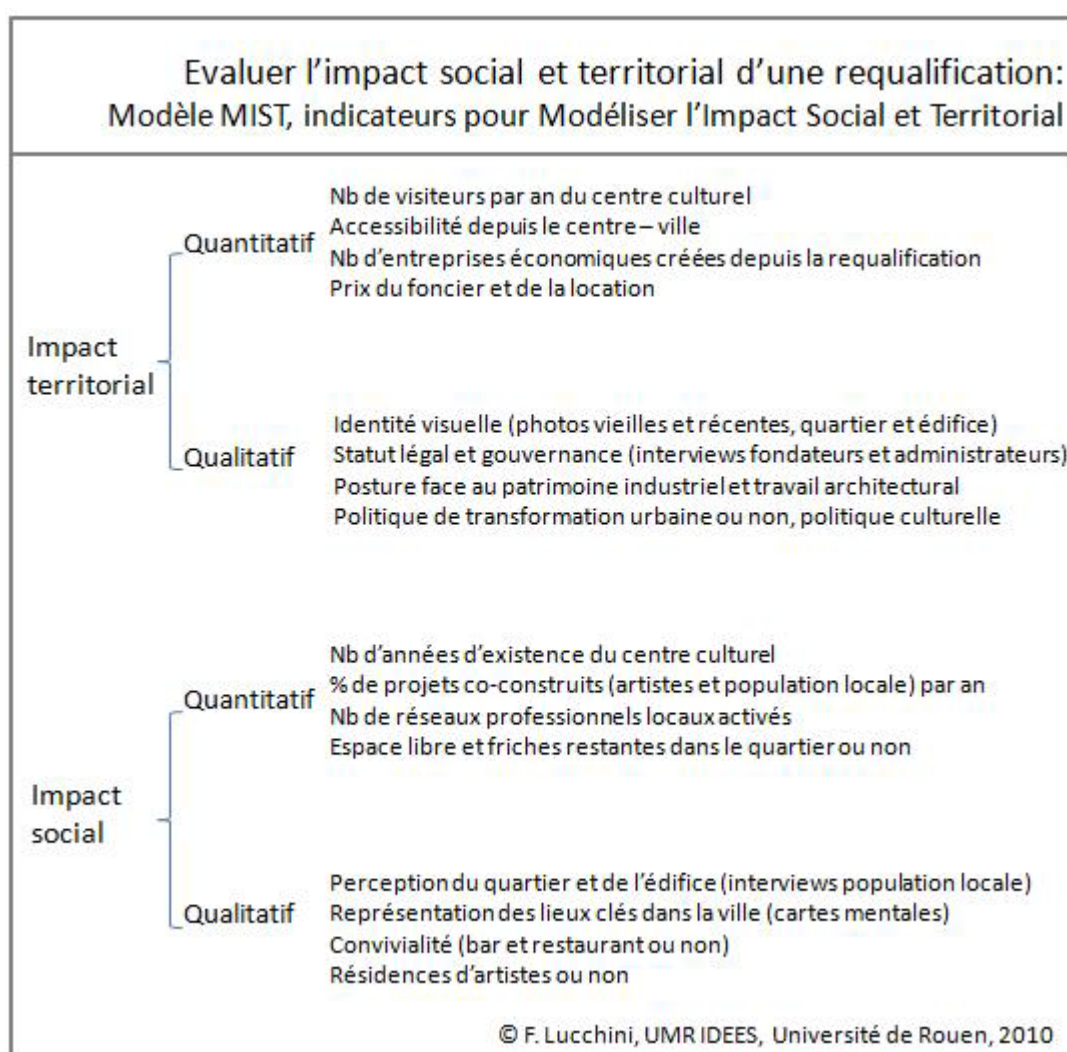
I.II.6) Le rôle de centralités nouvelles : l'évaluation d'un impact potentiel

Un certain silence entoure les friches culturelles. Il concerne l'évaluation de leur activité, de leurs publics et de leur impact potentiel ou effectif. Dans un monde contemporain qui a vu pénétrer les logiques de l'entreprise et de la rentabilité au sein du service public, l'évaluation des friches culturelles est une question qui se pose avec acuité, même lorsque l'on souligne que certaines facettes de leur activité sont constituées de bénévolat, d'échanges réciproques non rémunérés et de projets artistiques en co-création, qui ne se traduiront pas par des prestations de services, des représentations ou des spectacles payants. La question de l'évaluation anime de la même manière les institutions culturelles, qui tentent par exemple d'instaurer de nouvelles méthodes de billetterie pour connaître le rayonnement géographique de leur public, en plus d'études ponctuelles de public ciblé, ou de politiques tarifaires, ou encore d'animations diverses. Si l'on élargit cette interrogation de l'impact potentiel d'un lieu culturel, on doit réunir des aspects qualitatifs et quantitatifs, mais aussi investir ce questionnement de manière plurisectorielle. Le point de vue qui suit présente une réflexion menant à l'élaboration d'un modèle d'évaluation de l'impact social et territorial d'un lieu requalifié.

L'essai de modélisation de l'impact social et territorial des friches culturelles qui suit investit des perspectives croisées de disciplines différentes. Géographie, sociologie, histoire, architecture, patrimoine industriel, monde artistique et économie constituent un creuset dans lequel il semble logique de puiser, de manière à élaborer des indicateurs susceptibles de rendre compte d'un impact potentiel du point de vue social et territorial, à la suite d'une opération de requalification d'une friche industrielle. Le modèle MIST constitue ainsi un faisceau d'indicateurs quantitatifs et qualitatifs, adapté au cas spécifique de la reconversion d'une friche industrielle en centre culturel (Figure 26, Lucchini F., Cremnitzer JB., 2009). L'impact potentiel d'une requalification est abordé selon deux grandes directions : l'une aborde des aspects territoriaux, l'autre rend compte d'aspects sociaux. Dans les deux cas, pour le social ou pour le territoire, on fait appel à des indicateurs qualitatifs et à des indicateurs quantitatifs, de manière à ne pas laisser de côté certains aspects rétifs à toute métrique. Le calibrage de ce modèle a pu se réaliser sur l'espace-test de quelques-unes des friches culturelles étudiées. Certains indicateurs sont plus facilement collectés et mis en place que d'autres. Quelques indicateurs qualitatifs nécessitent beaucoup de finesse et de réflexion dans leur restitution simplifiée. Pour autant, le faisceau d'indicateurs ainsi constitué compose un ensemble évaluatif composite sur un lieu requalifié, qui couvre une profondeur de champ que n'obtiendrait pas une étude réduite à l'architecture ou à la sociologie. Adopter la même méthodologie d'analyse sur n'importe quelle opération de requalification de friche industrielle en centre culturel permet la

comparabilité des expérimentations. Cela offre des perspectives de lecture croisée d'opérations de requalification, qui semblent d'un premier abord toutes singulières. Enfin, cet essai de modélisation descriptive permet d'identifier les pratiques de reconversion modestes, de manière à pouvoir inspirer de futurs collectifs attentifs à ces questionnements, qu'ils soient institutionnels ou civils. Ces travaux empiriques et cet essai de modélisation portent en eux les attentes conceptuelles relatives à la compréhension du changement social et spatial, ainsi que des formes de territorialisation d'un espace public urbain.

Figure 26



Le modèle MIST propose de considérer la requalification du point de vue du fonctionnement interne de la friche culturelle en place, tout en développant en même temps un regard externe posé sur les territoires environnants à l'échelle du quartier, voire de la ville. Les dimensions sociales, spatiales et territoriales, patrimoniales et architecturales, économiques, artistiques et urbaines, sont mobilisées pour comprendre les différentes

facettes et la portée de la requalification sur la population avoisinante et sur les usagers – publics et artistes-, de même que sur le quartier et la ville. Lorsque l'ensemble des facettes observées réunit de nombreux aspects positifs pour un site de friche culturelle, l'opération de requalification semble atteindre un degré de réussite élevé. L'impact potentiel espéré se convertit alors en un impact effectif et la question d'une nouvelle centralité avérée dans la ville peut être posée dans son entier. Dans une présentation plus précise des indicateurs, il faut aborder ceux qui traduisent un impact territorial potentiel et ceux qui estiment un impact social potentiel.

Du côté de l'impact territorial, les indicateurs quantitatifs du nombre de visiteurs des friches culturelles montrent une croissance des publics depuis la création des friches culturelles, et les effectifs peuvent aller, selon les cas observés, d'un millier de visiteurs annuels à plus de 40 000. Pendant 10 ans, de 1990 à 2000, le site grec de Mylos a même atteint une fréquentation assez exceptionnelle de plus d'un million de visiteurs annuels en moyenne, avant de s'essouffler en raison d'un changement de direction et d'objectifs. Pour base de comparaison, le musée français des Beaux-arts de Rouen accueille en moyenne 70 000 visiteurs annuels, loin derrière les musées parisiens pouvant dépasser le million de visiteurs. D'autres institutions culturelles, comme le théâtre parisien du Châtelet, publient des effectifs de fréquentation de l'ordre de 220 000 spectateurs annuels. Le niveau de fréquentation des friches culturelles se situe loin des gros effectifs de visiteurs institutionnels. Les publics des friches culturelles évoluent généralement dans une fourchette plus modeste reflétant un rayonnement plus en lien avec l'échelle d'un quartier, même si cela n'interdit pas une incidence au-delà du quartier, voire à l'international, lorsque les réseaux culturels professionnels ad hoc sont activés. L'impact territorial peut aussi s'entrevoir derrière la qualité de la connexion en distance temps d'accès de la friche culturelle au centre ville, voire au cœur urbain de la grande métropole voisine. Cette connexion rapide suppose un potentiel de visites plus élevé que si la distance au centre est importante. Dans le panel étudié, les friches culturelles s'établissent généralement à une vingtaine de minutes de transport en commun, voire à pied, du centre-ville. Dans les plus grandes métropoles observées de Berlin et de Paris, ce trajet peut atteindre une demi-heure. Il s'agit donc d'espaces péricentraux, avantageux pour leur localisation et leur accessibilité. C'est en partie pourquoi le prix du foncier et de la location d'édifices dans ces quartiers a pu, dans certains sites de friches culturelles, être multiplié par trois en moins de cinq ans, et accueillir de nouvelles activités économiques et de nouveaux résidents. Cet aspect économique doit être creusé en reprenant pour chaque quartier l'historique des constructions et des implantations de magasins, commerces, bureaux, et résidences à proximité des friches depuis leur requalification. Cela permet en comparant les exemples d'environnements de friches culturelles de voir s'il existe ou non une logique économique d'implantation de nouvelles activités et de résidences. Du point de vue qualitatif, l'impact territorial s'envisage au travers de l'étude de l'identité visuelle du quartier et de l'édifice, au moyen de photographies anciennes et récentes des lieux et des espaces, qui composent

l'histoire de cet ensemble paysager urbain, susceptible d'être lu, perçu, et représenté. L'appropriation de l'édifice, des lieux et du patrimoine matériel et immatériel de l'ancienne activité par les collectifs en place dans les friches culturelles se décèle en premier lieu derrière la posture qu'ils prennent vis-à-vis du patrimoine industriel et du travail architectural de reconversion. On distingue ici le patrimoine de la qualité architecturale d'un édifice : le patrimoine étant une valeur dotée collectivement, empruntant à l'art ou à l'histoire, alors que la qualité architecturale s'exprime au travers de l'ambiance créée par l'édifice, la richesse de la composition des espaces, l'échelle des volumes et des surfaces, la luminosité, l'ensoleillement, les matières utilisées et le rapport à l'extérieur (ouverture sur la ville). La reconnaissance collective d'une valeur peut aller jusqu'à une volonté de reconnaissance institutionnelle et à un classement de type « monument historique » par certains collectifs. Dans certains cas de friches étudiées, la faible qualité architecturale des édifices, correspondant à une enveloppe extérieure de type « boîte à chaussures », n'autorise pas cette démarche de classement, mais n'empêche pas pour autant une démarche patrimoniale. Dans un petit nombre de cas, il se peut, et on l'a vu précédemment dans le chapitre I.II.4, que la question patrimoniale pouvait être niée. Mais lorsque l'idée patrimoniale se pose aux collectifs avec force, c'est au moment des choix de requalification architecturale nécessaires pour assurer la nouvelle activité culturelle. C'est donc intéressant de relever ce que cela provoque dans les réalisations des collectifs. On peut même se demander si la requalification n'aurait pas tendance à accélérer la patrimonialisation. Les onze opérations réalisées peuvent en cela amener à identifier de nouvelles formes d'interventions architecturales tournées vers le minimalisme et la flexibilité. On observe en effet très souvent dans la réhabilitation de ces friches une modestie architecturale, qui visiblement est contraire à l'intention d'imposer une expression architecturale (une sorte d'effacement de la touche de l'architecte). L'impact territorial qualitatif s'entrevoit aussi derrière les formes d'activités sur site et à l'extérieur du site, qui sont rendues possibles par le mode de gouvernance et d'organisation qui prévaut au sein des friches culturelles. D'objectif non lucratif par leur statut d'association ASBL, de loi française 1901 ou d'actionnariat d'artistes, les friches culturelles étudiées s'organisent sur une base pyramidale d'autonomie des branches artistiques et d'un sommet directorial, coordonnateur et décisionnel au final. La souplesse et la nature de l'organisation peut s'apparenter aux logiques d'économie sociale et solidaire, avec une hybridation des activités pour maintenir une économie viable du centre culturel, et s'éloigner d'une certaine précarité. Seul le centre culturel de Mylos est une entreprise privée, qui a cherché depuis les années 2000 à rentabiliser son exploitation dans une logique commerciale en abandonnant peu à peu l'action culturelle financée par les activités rentables du site. Cette position impulsée par un changement de management s'est traduite par une perte d'influence du centre culturel au détriment d'une activité culturelle foisonnante qui avait fait son renom dans toute la Grèce depuis 1990. Le dernier point de l'impact territorial qualitatif aborde le contexte urbain de la ville où se situe la friche culturelle. Se situer dans une ville qui développe actuellement, ou

dans une moindre mesure qui a déjà développé, une politique d'aménagement urbain et de requalification de certains quartiers, ou encore d'embellissement urbain, ou bien qui réfléchit à des problématiques de ville durable, au-delà du seul pôle environnemental ou du point de vue des transports publics, constitue un atout pour le propre développement des friches culturelles. À l'inverse, une absence de dispositif urbain et de réflexion sur l'avenir de quartiers en sommeil ou de quartiers en voie de mutation aura un effet barrière sur l'insertion de la friche culturelle dans un renouveau urbain. De la même manière, les postures prises par les décideurs politiques urbains en matière de politique culturelle menée peuvent faciliter le développement de la friche culturelle, en l'insérant dans une politique culturelle sur le long terme et dans des réseaux locaux, ou bien le rendre plus difficile si un certain académisme est recherché. Par exemple, l'intérêt pour le patrimoine urbain et la volonté de reconnaissance du caractère emblématique qu'il représente, se comprend derrière les démarches de classement au patrimoine mondial à Bordeaux (Bordeaux port de la Lune classé au patrimoine mondial en 2004) ou au Havre (classement au patrimoine mondial en 2005 du centre-ville du Havre reconstruit après guerre par Auguste Perret), ou à Loos-en-Gohelle (Classement du chevalement des puits 11 et 19 à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1992, et candidature posée en 2009 au patrimoine mondial du bassin minier de Lens-Liévin). Cette politique culturelle du « haut lieu » n'est bien sûr pas la seule qu'on puisse actionner en matière culturelle pour rendre plus facile certaines actions culturelles. Le côté festif par exemple est un levier plus fréquemment employé par les villes, si l'on en croit l'engouement pour les festivals et les grandes manifestations. Dans cette optique, l'opération annuelle de grande ampleur « Capitale Européenne de la Culture » a eu une incidence notable sur le poids qu'a pu détenir la friche culturelle de Mylos à Thessalonique en 1997 et celle de Tou Scene à Stavanger en 2008, ou permettra une plus grande marge d'action à la friche culturelle la Belle de Mai à Marseille en 2013.

Du côté de l'impact social, un des critères quantitatifs les plus évidents est la durée d'installation de la friche culturelle depuis son ouverture au public. Une installation dans la longue durée est le gage d'une meilleure connaissance du lieu par la population et d'une intégration plus étroite avec les réseaux professionnels et associatifs locaux. Un certain niveau de durabilité est aussi le révélateur d'une position acquise par la friche culturelle et maintenue dans la ville. Ce qui est moins immédiatement perceptible en termes d'impact social quantitatif relève des projets artistiques co-construits par les artistes et la population locale. Cette proportion de projets co-construits n'atteint dans le meilleur des cas que 6% du nombre total de projets menés par les friches culturelles. Leur existence traduit par contre la volonté de valoriser la population locale, ainsi que la posture empruntée vis-à-vis de l'art, entre l'artification – passage à l'art – et la désartification (Heinich N., Shapiro R., 2010). L'espace libre ou la superficie des zones encore en friches industrielles dans le quartier où se localise la friche culturelle est une donnée quantitative que l'on associe à l'impact social, vu de l'extérieur de l'édifice-même de friche culturelle, et indépendamment

de son activité, au sens d'une connaissance actuelle du quartier. L'impact social peut aussi s'entrevoir sur un plan qualitatif. Des interviews de la population locale permettent de rendre compte de la perception de la friche culturelle, en relevant les mots qui ont du sens pour les enquêtés pour décrire ces lieux atypiques. L'analyse des discours emprunte les canaux classiques étudiant cette verbalisation de l'espace par les populations (étude grammaticale et étude des énoncés), mais également les analyses systématisées à l'aide de logiciels comme le logiciel Alceste catégorisant par analyse factorielle des énoncés et des mots utilisés pour décrire un lieu, une activité et des espaces vécus. La même méthodologie est d'ailleurs appliquée aux discours des fondateurs des friches culturelles. Selon un angle de vue plus spatialisé, la représentation des lieux clés dans la ville (chapitre I.II.5) par des cartes mentales simplifiées demandées à la population locale permet d'interroger des évidences et de mettre l'accent sur le vécu spatial de la ville. Selon Colette Cauvin, les espaces qui sont en chacun de nous ne sont que des espaces induits par notre cognition spatiale (Cauvin C., 1999). Connaître au travers de cartes mentales simplifiées ces espaces utiles, ces espaces de loisirs et de repos, et ces espaces culturels empruntés par la population, ouvre sur des questionnements qui essaient de comprendre les relations entre le comportement des gens et leur environnement physique et social. Ces interrogations portent sur le périmètre d'appartenance de la personne interrogée, plutôt de l'ordre du quartier urbain, mais n'interdit pas par exemple la connaissance et l'utilisation d'autres espaces, comme les espaces culturels utilisés ailleurs en ville ou dans d'autres villes. Les derniers points concernant l'impact social qualitatif des friches culturelles concernent à la fois l'accueil en résidence d'artistes sur place, et la possibilité de rencontres informelles dans des lieux de convivialité qui exercent une fonction d'attractivité, comme l'existence au sein des friches culturelles d'espaces de restauration et de bars. Lorsque les résidences d'artistes existent sur place, cela conduit mécaniquement la friche culturelle à être un lieu de « fabrique artistique ».

Plusieurs pistes de recherche sont ainsi proposées, afin de lever le silence entourant l'impact potentiel ou effectif d'une requalification. L'essai de modélisation descriptive et interdisciplinaire constitué par le modèle MIST offre une structuration de ces pistes de recherches, en les présentant de façon synthétique, de manière à mener l'évaluation d'une requalification en ville. Ce modèle descriptif s'adapte plus particulièrement aux cas de transformation de friches industrielles en centres culturels, mais peut être remanié de manière à se confronter à des formes de requalification autres que culturelles et artistiques. Les indicateurs qualitatifs et quantitatifs mis en place dans le modèle répondent à des questionnements interdisciplinaires, et tentent de cerner à la fois le point de vue interne aux édifices et organisations de friches culturelles, et l'angle de vue extérieur, combinant le dispositif politique et urbain en place au ressenti de la population du quartier. L'application de ce modèle descriptif vise à mieux comprendre la reterritorialisation qui se déroule à partir du moment déclencheur où on observe une requalification d'un ancien site industriel. Pour résumer, les attentes de cette modélisation descriptive se centrent sur la capacité de rendre compte, sous un éclairage le plus complet possible, et s'il a lieu, d'un processus de

changement socio-spatial dans un quartier urbain qui a accueilli une requalification. L'ampleur du changement socio-spatial pourrait alors s'estimer à l'aune de la portée effective de la nouvelle centralité créée dans le quartier.

Conclusion du chapitre II : Les friches culturelles symboliques du changement urbain

Si les friches culturelles recouvrent des réalités et des modalités très variables, elles représentent un objet de recherche qui offre toutes les aspérités et la complexité d'un lieu culturel à part entière. Il est vrai qu'elles détiennent une certaine spécificité vis-à-vis des autres lieux de culture présents dans les villes. Le mouvement des friches culturelles apparu en Europe, emprunte dans sa version originelle une forme de questionnement relatif au fonctionnement de la société post-capitaliste et au rapport à l'art. Les propositions et les projets que les friches culturelles développent peuvent s'apparenter à ce propos contestataire, comme elles peuvent tout autant correspondre à une démarche artistique allant au fil du temps vers une institutionnalisation, plus ou moins accompagnée d'un glissement commercial des activités. Ces initiatives privées et ces modes coopératifs d'artistes qui se regroupent en association sans but lucratif et qui investissent un ancien site industriel en friche, s'établissent au départ en raison d'un manque de lieux de travail et de lieux d'expression culturelle et artistique dans la ville, ou bien parce que les institutions culturelles en place se révèlent incapables d'accueillir des démarches de début de professionnalisation artistique. Il n'en reste pas moins que cet acte de requalification d'un site en friche constitue par nature un acte politique d'action de la société civile sur un territoire. L'objectif de ces collectifs étant de disposer d'un lieu pour travailler, pour se rencontrer et pour produire des représentations, et dans de nombreux cas pour y résider également, ces lieux culturels n'ont ainsi pas pour vocation à être fermés, mais plutôt de s'ouvrir sur le quartier et la ville. Ils constituent en cela des espaces publics, parfois contestataires, parfois innovants, parfois institutionnels. Dans leurs tentatives de créer d'autres modes d'organisation culturelle et d'autres approches à l'art et à la culture, voire même d'autres formes de requalification architecturale, ces friches culturelles relèvent des hétérotopies chères à Michel Foucault. Ce sont des expérimentations d'utopies localisées, qui n'échappent pas non plus au regard patrimonial et au phénomène d'appropriation que les sociétés développent généralement vis-à-vis de leurs espaces géographiques. Certaines friches culturelles mettent en valeur leur patrimoine industriel et mémoriel, d'autres le nient, d'autres enfin se positionnent à une certaine distance de leur patrimoine historique et mémoriel. Mais finalement, chez tous ces collectifs de friches culturelles semble développer un positionnement patrimonial au cours de la reconquête des lieux en friche, d'autant plus

marqué que le *genius loci* sera ressenti. La forme du lieu parviendra même à inspirer la nouvelle fonction artistique et culturelle du lieu, à l'inverse du processus classique de la fonction qui induit la forme des espaces, comme dans une construction neuve. L'attention des collectifs de friches culturelles portée à la population alentour peut prendre des formes de propositions artistiques envers un public ciblé et aller jusqu'à des propositions de passage à l'art en collaboration. La modestie de ces lieux culturels, en termes de requalification urbaine vis-à-vis de grosses opérations d'aménagement urbain, n'efface pas la possibilité d'asseoir de nouvelles centralités urbaines de rayonnement modeste, centrées sur l'existence d'un pôle culturel. Les friches culturelles observées sont des organisations qui connaissent quelques faiblesses, dans leur économie, dans la relève des équipes ou le *turn over* des personnels et des artistes. Mais elles s'apparentent, lorsqu'elles tendent à durer, à des éléments déclencheurs de changement urbain. Il semble d'ailleurs possible de percevoir, qualitativement et quantitativement, et sous différentes facettes, l'ampleur du changement dans un quartier urbain, autrefois animé par une production industrielle, et aujourd'hui en recomposition. L'évaluation au travers d'un modèle descriptif des transformations sociales et paysagères produites par l'intermédiaire de l'installation de friches culturelles sur un territoire urbain, permet en cela d'approcher de façon plus fine la notion d'impact social et territorial d'une requalification et de changement urbain. Et, selon notre point de vue personnel, on a montré, dans cette partie, l'intérêt d'une requalification « géographique » de l'objet d'étude « friche culturelle ».

Conclusion de la partie I

Les concepts de localisation et d'hétérotopie sont au cœur de notre projet qui vise à comprendre les lieux culturels en société. La fabrique des lieux culturels est un processus spatial et temporel qui anime les sociétés humaines de façon renouvelée. Les lieux culturels traduisent l'expression culturelle des sociétés humaines. Ils peuvent emprunter des formes emblématiques de hauts lieux et de lieux de mémoire monumentaux ou muséographiques, ou encore relever de formes institutionnelles tournées vers une volonté éducative, ou bien revêtir des formes plus populaires et ludiques. Ils peuvent aussi n'être que des moments éphémères dans l'année, à l'image des manifestations temporaires, des fêtes et des festivals qui animent pour un temps des espaces urbains et plus rarement des espaces ruraux. Les formes les plus atypiques de lieux culturels, comme celles qui sont issues de la réutilisation de friches industrielles, trouvent également leur place dans ce processus de création de lieux culturels. Ces créations peuvent émaner d'institutions nationales ou locales, ou bien provenir d'initiatives privées ou de mouvements associatifs. Elles se traduisent spatialement

dans la ville et expriment des moments de recompositions perceptibles du territoire urbain. Dans la dizaine d'expérimentations observées de friches culturelles, les quartiers qui accueillent l'implantation de ces nouvelles structures semblent attendre d'être touchés par un mouvement de recomposition territoriale. Le changement socio-spatial se déclenche à partir de l'installation de ces centres culturels inscrits dans d'anciens espaces d'activité industrielle. Ce changement emprunte selon les cas une reterritorialisation timide réservée au périmètre d'influence de l'édifice industriel requalifié ou bien une reterritorialisation plus intense, lorsque l'impact du centre culturel résonne au-delà de ce périmètre. Au cours du processus de reterritorialisation, un dialogue plus ou moins étroit s'instaure avec le patrimoine industriel en place, depuis les anciens édifices industriels, en passant par les outils et les machines, jusqu'aux mémoires ouvrières. La patrimonialisation de ces anciens lieux industriels est alors en marche. Elle peut prendre une forme restreinte de déni du patrimoine industriel en place, ou bien aller jusqu'à une appropriation revendiquée et esthétique de ce patrimoine, qui émane d'abord des collectifs à l'initiative de la réhabilitation et qui touche ensuite une population locale plus large. Lors de la requalification d'un site industriel, une protection par le biais du classement à l'Inventaire patrimonial national d'une partie ou de la totalité des édifices peut concourir au respect de l'authenticité du site industriel. Cette protection conduit généralement à la sauvegarde d'un patrimoine menacé de destruction. Mais c'est la réutilisation d'un patrimoine qui concourt à le garder vivant pour la population, et à donner un sens à une expérience vécue. Le *genius loci* qui anime ces châteaux d'industrie semble aussi à même d'insuffler des créations artistiques, comme d'inspirer des choix architecturaux et de nouveaux modes opératoires, tournés vers une flexibilité des espaces et un minimalisme savant. Dans la réutilisation de patrimoines industriels, la forme des espaces nourrit les choix de la nouvelle fonction culturelle. Cette appropriation au sein de l'édifice est plus délicate à manier par les collectifs à l'initiative de la requalification lorsqu'il s'agit d'édifices industriels fonctionnalistes, face aux édifices rationalistes. En dépit de ces difficultés qui peuvent aussi s'agréments de problèmes plus sérieux de dépollution de site, l'âme que semblent détenir ces anciens lieux industriels séduit de plus en plus de collectifs privés et publics, ainsi que des décideurs politiques, qui envisagent plus volontiers des projets de réhabilitation de patrimoine industriel porteur d'une histoire locale urbaine et industrielle partagée, vis-à-vis de projets de construction ex-nihilo. Cette tendance à « créer dans l'existant » s'exprime avec force dans le récent projet de reconquête ferroviaire dans le cœur urbain de la ville de Lausanne (Racine JB., 2007, 2008, 2010). Elle est encore visible derrière ce que les Anglais appellent la « conservation-led regeneration », autrement dit la requalification urbaine induite par la conservation du patrimoine (Bailey C., Miles S., Stark P., 2004 ; Miles M., 2005 ; Miles S., Paddison R., 2005). Ce mouvement a fait école en Europe, et pénètre aujourd'hui des espaces asiatiques comme le Japon et la Corée du Sud, curieux des pratiques européennes en matière de reconversion, et prêts à s'inspirer des meilleures identifiées (Smith P., 2006).

Dans cette recherche, la résonance des activités culturelles des sociétés s'envisage au travers de lieux culturels, qui ont une traduction physique sur l'espace géographique. La mise en place de lieux culturels, leur signification pour les populations, les possibilités de pratique qu'ils offrent, les configurations géographiques qu'ils dessinent sur le territoire urbain composent un système à différentes facettes. Ces facettes sont inhérentes, du côté du visiteur, à l'esprit d'apprentissage éducatif, à la satisfaction individuelle, à la convivialité et au loisir. Du côté de l'initiateur de ces structures culturelles, ces facettes se réfèrent à la vision de la société et du rôle de la culture, à l'expression dans l'espace public, à la contestation de situations d'inégalités d'accès, ou encore à la notoriété et à divers ressorts économiques et politiques. Les lieux culturels dégagent ainsi plusieurs dimensions et s'inscrivent sur le territoire en exerçant des formes de centralité. En interrogeant les centralités créées en ville par la dizaine d'expérimentations de friches culturelles étudiées, on porte le regard sur des cas modestes de centres culturels. Le fait de se limiter à une dizaine d'opérations réduit il est vrai la portée des conclusions à une première approche synthétique du phénomène et appelle l'analyse d'un corpus plus vaste. Si ces cas modestes restent éloignés de centralités urbaines plus établies, comme celle créée par la Tate Modern de Londres, ils représentent néanmoins des centralités émergentes, qui ont du sens pour les populations avoisinantes et pour les collectifs qui les ont mis en place, comme pour les personnes plus averties et habituées à fréquenter des lieux culturels. Ces anciens lieux industriels véhiculent une identité toute proche d'un passé récent de développement industriel et urbain, et sont de plus en plus facilement envisagés par l'homme de la rue dans la catégorie de « patrimoine », à partir du moment où l'activité industrielle obsolète est révolue et où l'on se retourne sur son passé. Hétérotopies pour les uns, repères spatiaux pour les autres, réutilisations urbaines dans une perspective de « développement durable » et de régénération urbaine pour d'autres encore, les friches culturelles se greffent sur l'existant et fonctionnent comme lieux culturels à part entière tout en constituant une expression du changement urbain.

La complexité de ces lieux culturels installés dans d'anciens sites industriels est envisagée dans cette première partie de recherche au moyen d'une approche compréhensive de géographie culturelle et d'analyse spatiale. Les modèles d'interprétation qualitatifs présents dans la géographie culturelle ont permis d'approcher une certaine part de cette complexité inhérente aux lieux culturels, pour entrevoir leur capacité à être à la fois des espaces publics et des hétérotopies, et pour comprendre le sens que les individus donnent à ces lieux englobant dans le même temps l'esprit du lieu généré par un site industriel existant, et les processus conjoints de patrimonialisation et de reterritorialisation. Une autre part de cette complexité des lieux culturels et de leur formation est perceptible au travers d'analyses spatiales descriptives du phénomène, envisageant la structuration historique des lieux culturels et leurs déclinaisons spatiales sur les territoires nationaux et locaux. Un champ requiert cependant une autre approche méthodologique, moins descriptive et davantage tournée vers la compréhension de la dynamique d'attractivité générée par ces lieux

culturels. C'est le champ constitué par les usages « en temps réel » des lieux culturels. Cet aspect dynamique original sera investi comme seconde forme d'application de notre projet, au travers d'une approche d'analyse spatiale modélisatrice et dynamique, permettant de comprendre les contours de l'attractivité culturelle qui s'exerce dans un espace urbanisé, qui possède une offre culturelle variée et qui accueille à certains moments du temps et dans certains lieux des manifestations culturelles d'ampleur.

Partie II : La production des lieux culturels : pratiques, motivations, systèmes d'acteurs

Chapitre I : Des interactions entre acteurs de la culture au système spatio-temporel culturel

Introduction : La production des lieux culturels au travers de leurs usages

Plusieurs entités composent le système d'acteurs qui gravitent autour des lieux culturels. Dans ce système spatio-temporel, prennent place l'individu lambda qui habite la ville ou celui qui vient de plus loin pour pratiquer une activité culturelle, l'environnement culturel présent en ville en lien avec les mondes de l'art et ses aspects d'économie et de politiques culturelles, et l'offre culturelle présente localement, au travers du dispositif culturel urbain composé par les édifices permanents existants ou l'organisation de manifestations temporaires. La production des lieux culturels s'envisage ici au travers de leurs usages et dans un cadre finalement élargi à la pratique dynamique de la ville. Nous proposons d'interroger certaines évidences connues au travers d'études sociologiques, économiques, politiques et géographiques par la mise en place de plusieurs formes de modélisations de dynamiques culturelles. Ainsi le comportement culturel individuel brossé au travers des études de sociologie de la culture sera investi de manière à saisir la capacité d'attraction d'un pôle culturel s'exerçant sur un individu, caractérisé par des critères d'âge, de genre, de niveau de diplôme, de structure professionnelle et de statut familial. Ou encore les connaissances sur les motivations des créateurs de structures culturelles, les politiques culturelles et les mondes de l'art seront éprouvées au travers d'une enquête locale dont la portée permettra d'intégrer la facette dynamique de la création d'une nouvelle structure culturelle dans un espace urbain réel et de tester son impact potentiel sur la pratique des individus. Cette recherche tente d'aller au-delà de la reproduction de certains mécanismes dynamiques de comportements de sociologie de la culture. Il s'agit de rendre compte de l'existence d'un système spatio-temporel culturel et d'entrevoir l'effet de l'espace géographique sur les lieux culturels. C'est pourquoi dans notre projet l'ensemble de ces éléments sociologiques, économiques, et politiques sont mis en place dans la géographie

d'une ville réelle, en l'occurrence l'agglomération rouennaise, de manière à rendre compte de ce système spatio-temporel et du jeu complexe des éléments composant un système d'acteurs qui croise les mondes de l'art, les collectivités territoriales et les individus sur un espace urbanisé. Notre projet est de comprendre le rôle spécifique que détiennent l'environnement spatial, la friction de la distance et la perméabilité ou la rugosité d'un dispositif urbain réel, d'un côté dans la pratique culturelle des individus, et de l'autre côté, lorsqu'on envisage de créer et de localiser de nouveaux lieux culturels. Deux formes de modélisation ouvrent ainsi des pistes de réflexions. Une première approche de modélisation se réfère aux apports des sciences de la complexité appliquées à la géographie (Sanders L., 2001; Dauphiné A., 2003 ; Guermond Y., 2005; Simon H.A., 2004 ; Amblard F., Phan D., 2006 ; Varenne F., 2007 ; Langlois P., 2010), ainsi que les méthodes d'intelligence collective et les modélisations d'interactions, développées au départ pour mieux comprendre les mouvements collectifs et individuels et le changement spatial survenu après plusieurs laps de temps (Bonnetoy JL., Bousquet F., Rouchier J., 2001 ; Dubos-Paillard E., Guermond Y., Langlois P., 2003 ; Ghnemat R., 2009 ; Aziz-Alaoui M.A., Bertelle C., 2009 ; Ghnemat R., Bertelle C., Duchamp H.E.G., 2010). Une seconde approche modélisatrice envisage la pratique de la ville au-delà de l'offre permanente d'activités culturelles, dans la mesure où l'on positionne cette seconde piste d'investigation sur l'évènementiel et les manifestations temporaires. Se pose alors la question des données sur lesquelles il est envisageable de percevoir une pratique culturelle et urbaine, qui est éphémère et localisée dans certains lieux de la ville. Nombre d'études existent à propos de grandes manifestations culturelles et de festivals de renom. Ces études s'attachent généralement à appréhender un niveau de présence physique des visiteurs au travers de la fréquentation payante. Quelques-unes de ces études envisagent la planification, la gestion des mobilités et des impacts attendus (Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2002 ; Bovy P., Potier F., Liaudat C., 2003 ; Spindler J., Huron D., 2009). D'autres approches scientifiques, en revanche, mettent en avant l'aspect individuel, de manière à être au plus près des déplacements en temps réel des individus dans leur pratique de la ville (Diminescu D., Licoppe C., Smoreda Z., Ziemlicki C., 2009). La référence à la « Time Geography » et la problématique de l'« espace-temps » deviennent alors une évidence pour aborder les possibilités et les contraintes de la structure de l'environnement sur le déroulement de trajectoires de déplacements individuels (Hägerstrand T., 1967; Chardonnel S., 2001). Au sein de cette seconde approche modélisatrice, il est apparu pertinent d'interroger la problématique de l'« espace-temps quotidien » au travers des données de téléphonie mobile, pour saisir la « *pulsation de la ville* » et la déformation que peut entraîner une manifestation culturelle d'ampleur sur la pratique spatiale des individus. Cette recherche sur la fabrique des lieux culturels et sur leurs usages envisage ainsi d'explorer la complexité de la dynamique culturelle en action dans une ville, au travers de deux formes d'expérimentation modélisatrice d'un espace-temps quotidien et culturel en milieu urbain.

II.1.1) L'individu et la sociologie de la culture

Les comportements des individus vis-à-vis des lieux culturels constituent un champ d'investigation scientifique creusé depuis de nombreuses années par les sociologues. Depuis les travaux pionniers sur les publics des musées d'art européens de Pierre Bourdieu à la fin des années 1960, beaucoup d'études ont conforté l'idée d'une structuration sociale des publics de la culture et l'existence d'un non-public. Les avancées de ces travaux évoquent le fait que les critères éducatifs semblent plus discriminants que des critères sociaux ou économiques pour expliquer la pratique culturelle des individus et que peu de place serait laissée au hasard ou à une opportunité non décidée et fortuite de participation à une activité culturelle. Les récents résultats de l'enquête nationale relative aux comportements culturels des Français réalisée par le Ministère de la Culture et de la Communication entérinent ces constats et confortent ceux qui ont été obtenus sur l'espace européen par la Commission Européenne et par Eurostat (Donnat O., 2009 ; Spadaro R., 2002). Pour autant, de nombreux exemples festivaliers, ou de grandes expositions médiatisées, ou des manifestations culturelles « hors les murs » ont concouru à toucher une frange de population habituellement absente du corpus de visiteurs culturels. La base constituée par cette connaissance sociologique sur la participation des individus aux sorties culturelles constitue ici une des évidences que cette recherche tentera d'éprouver au travers d'une modélisation de la dynamique culturelle qui s'exercera sur un espace urbain réel. La présentation qui suit rappelle le corpus de sociologie de la culture sur lequel se construit la partie sociologique de la modélisation du système spatio-temporel culturel et la dynamique culturelle urbaine.

Les pratiques culturelles sont elles-mêmes complexes, par leur nature diverse en premier lieu, et en second lieu, en raison des multiples distances d'accès à la culture qui s'entremêlent et qui limitent la participation des individus à une pratique culturelle. Du point de vue de leur nature dans un cadre européen, les pratiques culturelles se définissent par les sorties culturelles, c'est-à-dire la fréquentation de lieux culturels relevant d'un patrimoine muséographique, monumental ou artistique, de lieux de formation, de spectacles divers ou de lieux de distraction plus populaires et ludiques. Elles englobent aussi les activités culturelles réalisées à domicile, comme la lecture d'ouvrages, ou l'écoute musicale, ou l'utilisation de la télévision, ainsi que l'ensemble des aspects inhérents à la montée du numérique, sous diverses formes (photographie, film, écriture, pratique de l'ordinateur et navigation sur internet...). Les pratiques culturelles peuvent aussi s'entrevoir dans une perspective active lorsqu'il s'agit de pratiques en amateur où l'individu s'exerce de lui-même, à l'image du joueur de musique, du choriste amateur, du collectionneur, ou du

peintre en amateur... L'ensemble de ce terreau compose ainsi une base hétéroclite et variée. L'observation de ces pratiques culturelles conduite par exemple sur l'espace national français depuis la fin des années 1970 par le ministère de la Culture et de la Communication ne porte pas sur la « qualité » culturelle des activités pratiquées, en décrivant par le menu les expériences esthétiques et cognitives vécues. Cette observation offre en revanche une lecture des grandes tendances du comportement culturel des Français, qui s'expriment lorsqu'elles dépassent généralement le million de personnes intéressées. Pour chaque activité, le taux de pénétration, c'est-à-dire le pourcentage de Français de 15 ans et plus qui l'ont pratiqué au cours des 12 derniers mois, sert à souligner le caractère fréquent ou rare d'une pratique culturelle et d'en spécifier les contours, connaissant pour la personne interrogée le sexe, l'âge, le niveau de diplôme, la profession, le lieu de résidence et le statut familial. Le même taux de pénétration est aussi utilisé par les enquêtes de la Commission Européenne. Ces observations du comportement culturel d'individus ne peuvent que de façon imparfaite évaluer les effets de politiques culturelles locales ou nationales. Mais elles permettent, en revanche, de rendre compte des conditions d'accès à l'art et à la culture et des profonds changements qui ont pu survenir, lors de l'équipement massif des ménages, de la montée de la culture de l'écran, de la généralisation de l'écoute de musiques enregistrées, de la baisse de la lecture quotidienne ou de livres, ou bien en raison de la dématérialisation des contenus, de la généralisation d'internet, et du développement de la capacité « nomade » d'appareils offrant une large palette de fonctionnalités au croisement de la culture, du divertissement et de la communication interpersonnelle.

La nature des activités culturelles induit une complexité dans la participation des individus qui s'exprime au travers de multiples formes de distances d'accès à l'art et à la culture. Ces distances multiples révèlent des inégalités dans la pratique culturelle, qui semblent nécessaires de saisir avant d'entreprendre une modélisation géographique des lieux culturels en ville. Cela peut être une distance géographique au lieu culturel en fonction du lieu de résidence ou de travail, la plus évidente contrainte lorsqu'on habite à la campagne ou en périphérie des grandes villes (chapitre I.1.7). Cette distance géographique s'exprime aussi dans le choix des lieux culturels, lorsqu'on réduit son déplacement à 15 mn pour aller à la bibliothèque municipale alors qu'on envisage la possibilité d'une heure de déplacement pour assister à un concert ou pour voir un film dans un multiplexe (Donnat O., 1998). Cela peut prendre la forme d'une distance économique, une sorte de contrainte exprimée par le prix de l'activité que l'on doit acquitter (Crédoc, 1996). C'est encore une distance sociale et culturelle, qui reflète l'intérêt familial pour l'art et la culture, ainsi que le contexte sociétal dans lequel l'individu évolue. Ce contexte sociétal composé des médias et des industries culturelles influe sur le comportement culturel de l'individu qui peut se conformer à un « modèle » dominant évoqué par Pierre Bourdieu au travers des notions de « capital culturel » et de « reproduction sociale » d'une génération sur la suivante, ou bien s'en détacher. L'effet générationnel peut aussi se comprendre différemment de la capacité de « distinction » et d'une reproduction sociale à l'identique, ou presque, de la génération

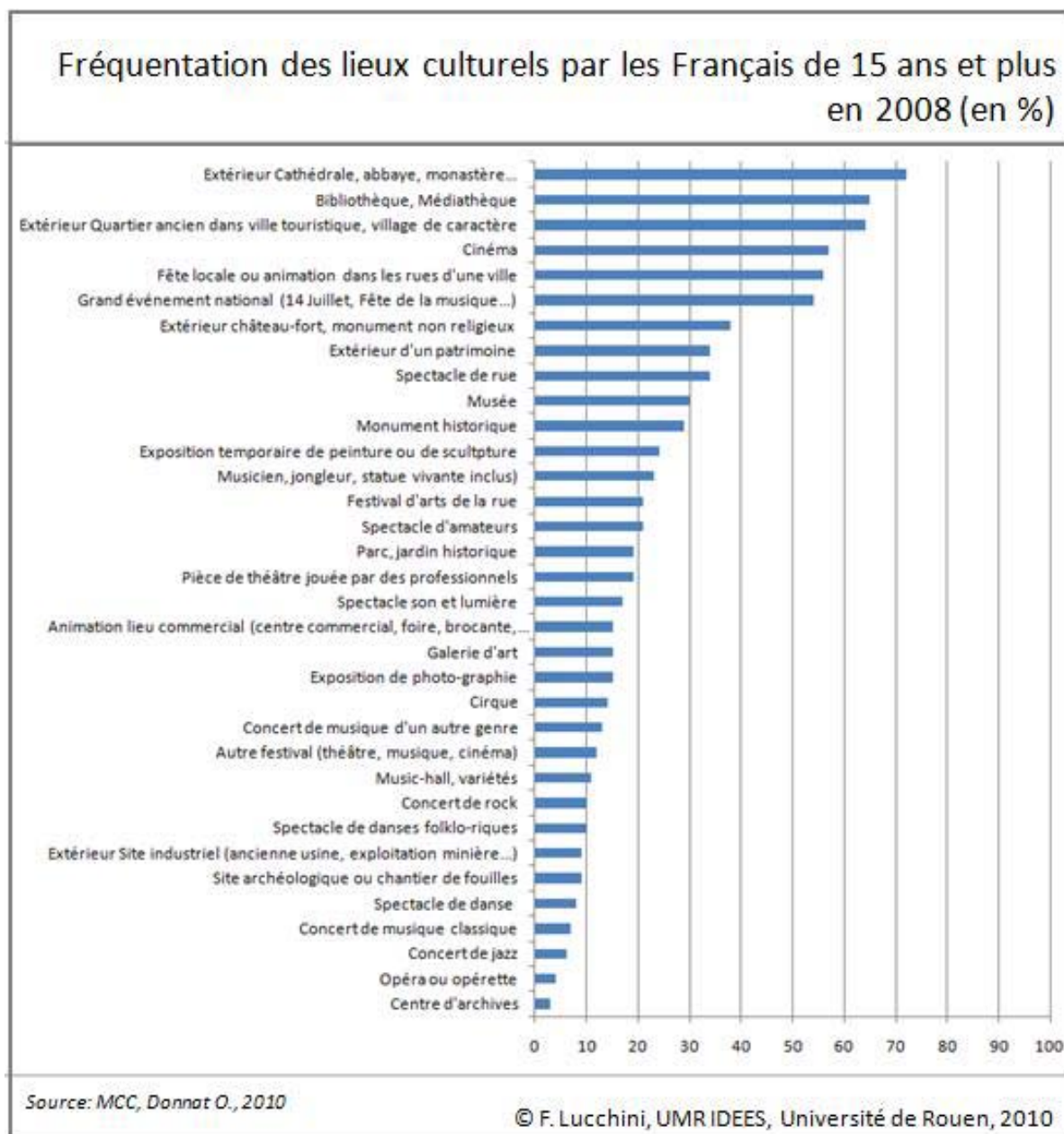
passée. Les membres d'une même génération vont vivre durant leur parcours de vie au même moment les mêmes faits historiques marquants. C'est ce qui conduit de nouvelles générations à initier des bouleversements dans les pratiques culturelles, tandis que d'autres générations suivent plutôt, dans une sorte de mimétisme, l'héritage de la génération passée (Donnat O., 2007). Aussi observe-t-on du point de vue générationnel, des pratiques similaires au sein d'une génération, mais contrastées entre générations différentes. Par exemple, les pratiques culturelles se différencient entre celles de la génération de personnes qui avaient 20 ans à l'après guerre et celles des personnes qui avaient 20 ans au moment du 11 septembre 2001. Enfin, la distance qui introduit le plus de barrières à la fréquentation des lieux culturels est la distance éducative, plus discriminante encore à contraindre les pratiques culturelles que les distances géographiques, économiques, sociétales et sociales, ou générationnelles (Bourdieu P., Darbel A., 1969 ; Donnat O., 2009b).

Si l'on dresse un tableau contemporain de la participation spécifique aux sorties culturelles dans l'ensemble du corpus des activités culturelles, on observe en 2008, pour la population française de 15 ans et plus, une palette dense de sorties dans des lieux culturels, mais différenciée quant au niveau de fréquentation (Figure 27). La participation des Français est intense pour le cinéma, la bibliothèque – médiathèque, les grands événements festifs (fête locale ou nationale) et pour la visite extérieure de quartiers anciens de villes ou de villages touristiques, ainsi que la visite des abords d'édifices religieux. Suivent ensuite, en niveau d'intérêt, les visites des intérieurs de musées et de monuments historiques, les spectacles de rue, de même que la visite des abords extérieurs de patrimoines non religieux (châteaux forts). Les spectacles amateurs, les visites de parcs et jardins historiques, les pièces de théâtre, les galeries d'art viennent après. Puis l'intérêt pour moins de 17% des Français se porte sur les spectacles sons et lumière et les festivals, les concerts divers, la danse et les abords de sites industriels. Enfin, ferment la marche les spectacles de musique classique, de jazz, les représentations d'opéras et d'opérettes, ainsi que la consultation d'archives, intéressant moins de 7% des Français. Ce dispositif général, présent dans l'enquête fouillée du Département d'Etudes et de la Prospective et des Statistiques du ministère de la culture français (Donnat O., 2009b), nous permet de comprendre qu'une grande partie des Français sont des pratiquants très occasionnels de sorties culturelles, et qu'une minorité d'individus a une pratique à la fois plus régulière et plus diversifiée. La limite entre ces deux catégories, celle d'un « public très occasionnel » et d'un « public d'habités » de sorties culturelles n'est pas aussi nette qu'il n'y paraît. Si cette limite épouse les lignes de clivage dessinées par d'autres inégalités éducatives et socio-économiques, en revanche elle peut bouger, en raison d'opportunités offertes. Il y a là l'apparition d'une touche de hasard intéressante.

Dans une perspective modélisatrice, ce diagnostic culturel dressé sur la population française de 15 ans et plus nous permet de poser des jalons relatifs à l'attractivité des lieux culturels de part leur nature, et de spécifier avec précision les nuances qui s'exercent

selon le sexe, l'âge, le niveau de diplôme, la profession, le lieu de résidence et le statut familial d'un individu. Dans le même temps, cela nous offre l'opportunité d'intégrer une part de hasard correspondant au caractère fluctuant de la limite entre « publics culturels » et

Figure 27



« non – publics ». Il n'existe pas d'enquête similaire décrivant localement pour l'agglomération rouennaise la fréquentation de l'ensemble des lieux culturels existants. De plus, il s'avère qu'en dépit des innovations de toute nature, et notamment de l'avancée du numérique dans les sociétés contemporaines, la fréquentation des équipements culturels et les sorties culturelles demeurent globalement stables depuis près de quarante ans en France (Donnat O., 2009a). Nous allons donc utiliser ces connaissances de sociologie de la culture

établies au plan national sur les sorties culturelles pour les transposer au plan local lors de notre modélisation. L'idéal aurait été de disposer du même panel de connaissances localement. Malgré les imperfections que cela peut entraîner, ce procédé reste le seul moyen d'appréhender dans un espace réel un système spatio-temporel intégrant l'individu dans toute sa complexité de pratiquant de lieux culturels.

II.1.2) L'économie de la culture, les mondes de l'art, et la politique culturelle

Il est utile de rappeler que les lieux culturels, comme toute entreprise humaine, se trouvent confrontés à un contexte historique, économique et politique, en sus de leur environnement géographique, et de l'univers artistique et culturel qui leur est propre. Différentes disciplines connexes étudient les différentes facettes de ces lieux culturels : économie de la culture, sociologie de l'art et politique culturelle. Nous allons présenter les liens qui s'opèrent entre ces connaissances disciplinaires et notre champ d'investigation sur les lieux culturels, de manière à envisager la complexité du système spatio-temporel formé par les lieux culturels : un système d'acteurs engagés dans la création de lieux culturels et dans leurs usages.

L'économie de la culture s'est longtemps réduite à s'intéresser au champ de l'art, des spectacles vivants (Baumol W., Bowen W., 1966), des beaux-arts (marché de l'art) et de la consommation de biens et produits dérivés, en ignorant les industries culturelles (cinéma, édition de livres et de disques), et les médias radiophoniques et télévisuels, de presse écrite et numérique. Depuis une vingtaine d'années l'économie de la culture a intégré à son champ d'investigation initial la consommation et les emplois générés par les industries culturelles et leur fonctionnement rationnel et maximisateur (Benhamou F., 2004). Les emplois émanant des professions culturelles (conservateur de musée, bibliothécaire, dialoguiste, auteur, intermittents du spectacle...) et des médias sont également observés, ainsi que ceux de différents secteurs tels que le patrimoine touristique, l'artisanat, la bijouterie, la mode, et le design (Scott A. J., Leriche F., 2005). Si l'on aborde ces questions d'économie culturelle par la spatialité, on peut affirmer, qu'il existe des « biens culturels immobiles », de la même manière que l'on trouve des « biens culturels mobiles », comme peut l'être un CD de musique par exemple (Scott A. J., Leriche F., 2005). Les « biens culturels immobiles » correspondent aux lieux investis par les industries culturelles et aux lieux qui accueillent ce qu'on pourrait désigner par les « industries du patrimoine ». Pour les industries culturelles, il s'agit de lieux relativement stratégiques de l'espace mondial, souvent situés en grappe dans de grandes métropoles mondialisées (par exemple Hollywood pour l'industrie du cinéma). Quant aux industries du patrimoine, cela désigne des lieux où l'on a encouragé le développement économique par des investissements variés, en passant par un médium

artistique, culturel ou patrimonial. On peut y trouver des complexes touristiques, des enceintes culturelles urbaines, des districts de musées, des lieux festivaliers, et des réaménagements du paysage comme à Bilbao... La sociologie de l'art aborde, pour sa part, les questions relatives aux pratiques culturelles et aux inégalités observées par nature d'édifice et par catégorie de publics, mais creuse également les problématiques liées à l'expérience esthétique (goût et distinction de l'œuvre par les individus) et celles liées aux pratiques de création et à l'histoire de l'art. La spatialité n'est pas tellement présente dans l'approche sociologique de l'art. En revanche, les réflexions menées sur les mondes de l'art et sur le fonctionnement en réseau d'acteurs inter-reliés qui conduit à la création d'une œuvre artistique, constituent une perspective intéressante pour notre recherche. Notre projet est de transposer cette idée de réseau d'acteurs inter-reliés conduisant à la création d'une œuvre artistique à l'idée de système spatio-temporel d'acteurs inter-reliés concourant à la création d'un lieu culturel. Selon Nathalie Heinich, cela revient à aborder « l'art comme société », et on considère alors « *l'ensemble des interactions, des acteurs, des institutions, des objets, évoluant ensemble de façon à faire exister ce qu'on appelle, communément, l'« art ».* » (Heinich N., 2004). Les travaux d'Howard Becker et de Pierre – Michel Menger envisagent cet horizon théorique, considérant l'art comme un travail et non pas comme un don, au contraire des propos de Richard Florida (Florida R., 2002). Cette théorie interactionniste de l'action collective pose le principe de l'existence de toute une chaîne d'acteurs très divers pour qu'une œuvre soit créée (Becker H.S., 1988 et 1999 ; Menger P.-M., 2009). Par exemple, un générique de film montre l'ensemble des personnes nécessaires à la création du film. Ou bien encore, un morceau de musique exécuté par un pianiste nécessite, en plus de la performance artistique, un artisan pour fabriquer le piano, un compositeur pour écrire la musique, une personne qui a retranscrit en partition la musique, un éclairagiste, etc... Cet horizon théorique est très proche de nos interrogations sur les lieux culturels, où nous posons le principe d'un système spatio-temporel d'acteurs engagés dans la création d'un lieu culturel et dans sa fréquentation. La politique culturelle, enfin, désigne un champ faisant interagir plusieurs acteurs engagés dans les activités culturelles à des échelles géographiques multiples, de l'international au local. Les acteurs peuvent être des décideurs politiques ancrés sur un territoire national ou plus local, ou bien des organisations internationales (type Unesco) ou supranationales (type Union Européenne), ou encore des organisations sans territoire fixe (type groupement francophone). Ces acteurs de la politique culturelle peuvent aussi appartenir au champ du mouvement associatif et provenir d'initiatives individuelles ou collectives, privées ou publiques, ou bien relever de mécènes privés, de gestionnaires d'édifices culturels ou d'évènements festivaliers, d'exploitants économiques de salles de concert ou de cinéma, ... Les jeux d'acteurs qui se déroulent sur un espace urbain sont complexifiés par la possibilité pour les politiques culturelles de s'élaborer à différentes échelles. Les objectifs de politiques culturelles énoncées aux échelons géographiques internationaux, supranationaux, nationaux, et locaux, peuvent ne pas suivre la même orientation, mais ont presque toujours une traduction sur le territoire local.

Généralement, les acteurs des politiques culturelles pensent agir en autonomie, mais, dans les faits, ils subissent sans doute une interdépendance hétéronome qui va conduire leurs décisions et leurs comportements. Si l'on pose la question de l'impact des politiques culturelles pour expliquer la localisation des lieux culturels, il faut reprendre l'ensemble des moteurs et des arguments mis en avant par les politiques culturelles, quel que soit l'échelon géographique auquel elles ont été élaborées. Une dizaine de grandes orientations de politiques culturelles se détachent ainsi assez nettement. On trouve des politiques culturelles qui s'édifient en mettant en avant le critère *esthétique* (notion de beau), et le critère d'*authenticité*, fréquemment associé à l'*unicité*, et à l'*intégrité* d'un bien resté intact, pour justifier la valeur d'un bien ou d'un lieu, et souvent, rendre légitime un passé prestigieux ou un caractère unique (haut lieu, lieu emblématique). D'autres politiques culturelles se fondent sur l'idée de *justice spatiale*, lorsqu'on recherche une certaine efficacité spatiale pour les habitants d'une ville dans la répartition de l'offre culturelle en édifices et en écoles artistiques, entre équité (implanter des édifices là où ils manquent), égalité (tous les espaces de la ville équipés de la même façon) et le plus souvent efficience (installer un édifice là où le manque est le plus criant). On voit dans ce sens apparaître des équipements intercommunaux à caractère unique dans de grandes unités urbaines, qui expriment un regroupement d'acteurs communaux et une solidarité territoriale permettant aux habitants d'une commune non – équipée de pouvoir bénéficier de l'offre culturelle ou artistique présente ailleurs dans l'agglomération. Des politiques culturelles s'énoncent aussi à l'appui du critère de *justice sociale*, émanant tout aussi bien de démarches de démocratisation culturelle (une culture légitime et académique à diffuser au plus grand nombre de personnes) que de démocratie culturelle (toutes formes de cultures ont droit de cité). Plus médiatisée, et souvent rattachée à la politique de la ville et à la gestion des quartiers dits « sensibles », les politiques culturelles portant sur la *cohésion sociale* s'attachent à développer une sociabilité lorsqu'elle a disparu, par des mouvements associatifs et participatifs. Dans un certain sens, on pourrait aussi rapprocher les politiques culturelles fondées sur la cohésion sociale des politiques de promotion et de contrôle de l'information engagées par certains Etats au nom d'*idéologies* (bloc soviétique avant la chute du mur de Berlin) ou de volonté de *socialisation* (politique éducative sous la III^e République française en charge d'unifier le pays autour de l'école et de la culture véhiculée par l'école). Les politiques culturelles peuvent aussi prendre le parti du *développement économique ou touristique*, impulsé par l'art, la culture ou le patrimoine, qui permet à un territoire de recueillir des retombées économiques et des investissements, ou à un exploitant cinématographique d'obtenir une aire de clientèle par le mécanisme du marché. L'utilisation d'une image de marque, le marketing urbain et le merchandising participent également de cette optique économique de visibilité, comme l'illustre l'exemple récent de la création du Louvre d'Abou Dhabi, ou bien la montée de la séduction des villes détenant un potentiel culturel leur procurant l'image de lieux où une créativité s'élabore (Florida R., 2002 ; Landry C., 2008 ; Grésillon B., 2008). *L'ouverture culturelle* est un autre argument possible pour les

politiques culturelles, et peut s'entrevoir aussi bien par les occasions de métissages culturels (échanges culturels ; exotisme de l'ailleurs), que par la reconnaissance d'appartenance à une langue et à une culture commune (francophonie), ou encore par l'intérêt soulevé par les innovations et les nouvelles formes culturelles à découvrir. Les politiques culturelles peuvent, en outre, avoir des objectifs plus anodins en lien avec l'idée contemporaine de *société ludique*, et développer des loisirs, des distractions festives, de l'amusement et de la convivialité. Enfin, et non des moindres, la *volonté éducative* de certaines politiques culturelles exprime l'ambition de mener à bien la formation artistique des résidents d'une ville, en prenant le relai d'une école qui ne peut tout assumer. Cette dernière orientation de politique artistique et culturelle s'établit inévitablement sur le long terme dans les territoires en s'adressant généralement d'abord à la population la plus jeune (enfants). On voit ainsi un champ des possibles s'étoffer en matière de politique culturelle offrant une dizaine d'orientations et d'arguments pouvant conduire des acteurs à édifier ou à sauvegarder un équipement, à implanter une école artistique, à créer un événement, et à valoriser l'ensemble du dispositif culturel. C'est ce champ des possibles de politique culturelle que nous souhaitons retenir et tester en partie dans l'essai de modélisation d'un système spatio-temporel culturel qui intégrera le processus historique de sédimentation de lieux culturels dans un espace urbain et les conditions de création d'un nouvel édifice culturel.

Le domaine culturel, et les lieux culturels en particulier, n'échappent pas aux traditions de gestion par la sphère politique d'un certain nombre de fonctions de société. On a fait le constat d'inégalités éducatives, générationnelles et socio-économiques qui marquent la pratique des lieux culturels par les individus. Ces inégalités ne sont pas les seules données à prendre en compte pour comprendre le fonctionnement du système spatio-temporel composé par les lieux culturels dans un espace urbanisé. Il faut croiser ces informations sociologiques avec un certain nombre de stratégies politiques, économiques, et artistiques, qui s'énoncent à différentes échelles géographiques et qui ont généralement une traduction spatiale dans les villes. Des lieux culturels peuvent ainsi relever de stratégies économiques émises par des industries culturelles puissantes au sein de grandes métropoles mondiales, ou bien ils peuvent être le fruit de développements économiques dans le champ d'action des exploitants économiques de structures culturelles et des industries du patrimoine, permettant à des agglomérations urbaines plus modestes de disposer elles aussi de « biens culturels immobiliers ». Les positionnements de politique culturelle semblent également avoir une traduction spatiale en ville qui peuvent emprunter plusieurs formes, selon l'objectif politique suivi, depuis des opérations permettant à la ville de se distinguer de ses voisines, jusqu'à former les citadins, en passant par la valorisation et l'animation d'un territoire, ou le développement associatif. Il est moins facile, en revanche, de percevoir la traduction spatiale de stratégies du monde artistique sur l'espace urbain, sauf dans des cas excessifs de surconcentration de professions artistiques dans des lieux de légitimation (par exemple, lorsque la moitié de l'effectif des professionnels de la culture en France se trouve concentrée dans la région parisienne). Nous pensons que le mode d'homogénéisation de la

vie urbaine, la diffusion des activités culturelles dans les villes visible derrière la structuration historique de l'offre culturelle en édifices et en manifestations, les modes de pratiques culturelles des individus, et les desseins des politiques culturelles s'articulent pour composer, sur n'importe quel environnement urbain local, un système spatio-temporel de lieux culturels en ville.

II.1.4) Le système spatio-temporel culturel

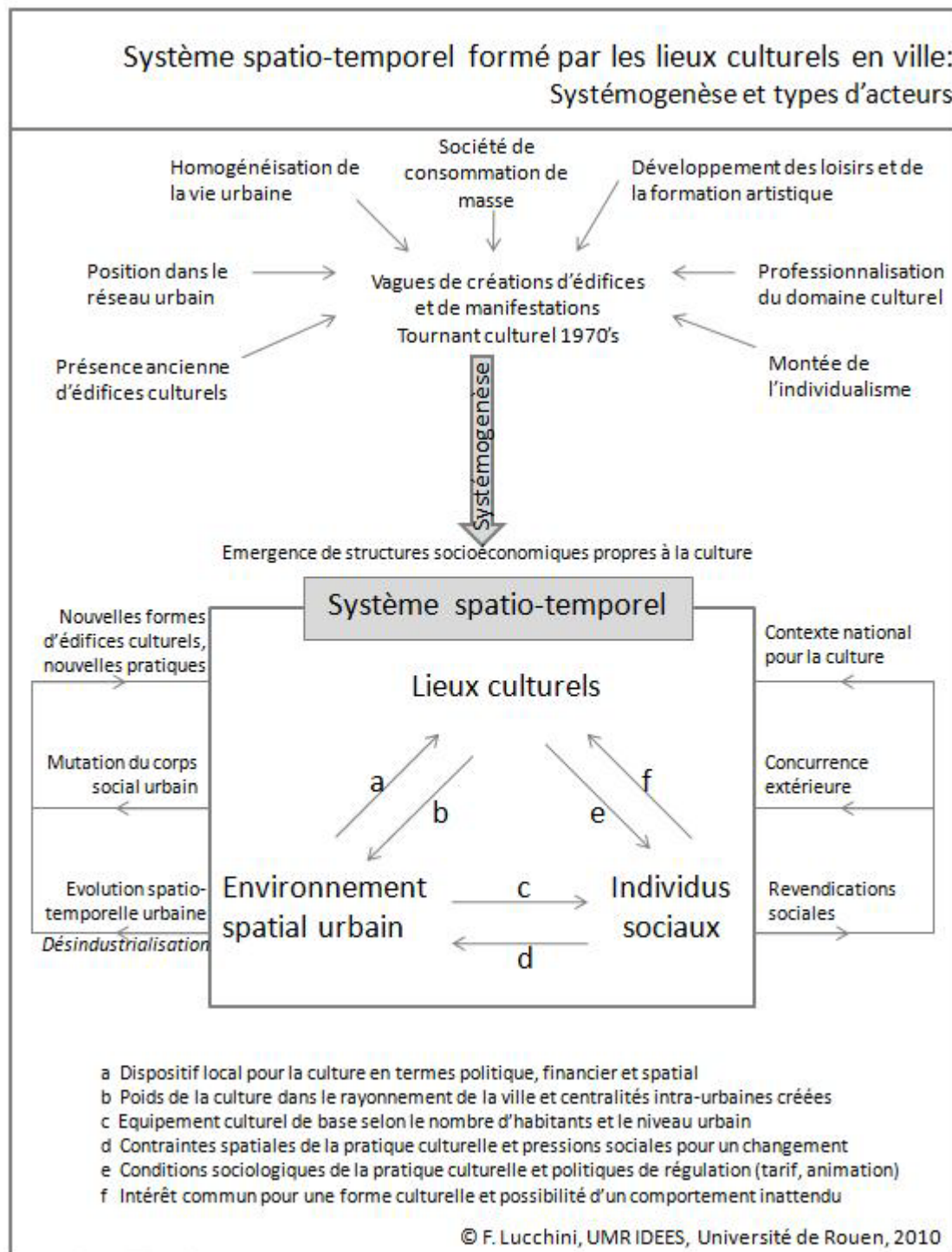
Pour rendre intelligible des objets géographiques tels que les lieux culturels en ville, nous posons le principe que les lieux culturels composent un système spatio-temporel complexe. Selon Jean-Bernard Racine et Henri Reymond, un système est fait des interrelations entre les éléments qui le composent. C'est un « *tout organique* », plus ou moins structuré, ayant des propriétés propres (Racine JB., Reymond H., 1973). La notion de système, énoncée dans la théorie des systèmes, est apparue à l'origine en biologie pour appréhender la complexité du « vivant ». En géographie, cette notion est utilisée pour approcher des ensembles vivants complexes, où l'homme et la nature interviennent sur l'interface terrestre qu'est l'espace géographique. D'après André Dauphiné, un système correspond à « *un ensemble d'éléments en interactions, une totalité organisée, plus ou moins ouverte sur l'environnement* » (Dauphiné, A., 2003). Trois idées clés apparaissent ainsi en filigrane de cette notion de système : la complexité présente dans le système, le rôle majeur des interrelations, et la capacité du système à s'auto-organiser. Nous allons rapprocher notre objet d'étude, les lieux culturels en ville, de ces trois points d'entrée de la notion de système spatio-temporel.

Lorsqu'on aborde la notion de système, on est d'emblée obligé de poser la question de la complexité, puisqu'un système conserve l'ensemble des éléments qui le composent et l'ensemble de leurs relations. Cette complexité se décline sur plusieurs plans. D'abord la complexité est *fonctionnelle* en raison des interactions multiples entre des acteurs très nombreux. La complexité est aussi *structurelle* par le nombre et la variété des acteurs composants le système. La complexité s'entrevoit de plus au travers de l'imbrication de différents niveaux spatiaux (*complexité d'échelle*) ; les phénomènes géographiques restent rarement confinés à une seule échelle géographique mais évoluant du local au global et inversement. Enfin la complexité s'engendre par les regroupements d'individus, par l'apparition d'organisations et de nouvelles formes au niveau supérieur à partir de comportements d'individus s'exerçant au niveau immédiatement inférieur (*complexité d'organisation*). N'importe quel objet géographique est une combinaison de plusieurs éléments, qu'il s'agisse d'un espace naturel comme un fleuve ou bien d'un espace humanisé comme une ville. Pour l'objet géographique des lieux culturels en ville, nous souhaitons rendre intelligible et modélisable le système spatio-temporel qu'ils forment. Si l'on grossit le trait, le système spatio-temporel des lieux culturels en ville se compose d'*individus sociaux*

et de *lieux culturels* sur un *environnement spatial urbain*. On a ainsi trois types d'acteurs inter-reliés, évoluant à des niveaux d'observation différents de ce système, avec au niveau le plus fin des individus sociaux qui résident dans une ville, au niveau immédiatement supérieur des lieux culturels constituant des pôles d'attraction, et enfin au niveau le plus élevé, une entité relativement autonome et permanente équivalant à l'environnement spatial d'une ville (Figure 28).

Nous présentons ici la complexité de ce système spatio-temporel formé par les lieux culturels dans l'espace urbain, à partir d'un exemple illustrant les acteurs du système culturel dans l'agglomération rouennaise. La *complexité structurelle* des trois types d'acteurs (individus sociaux, lieux culturels, environnement spatial urbain) composant le système spatio-temporel, s'entrevoit derrière le nombre et la diversité de leurs caractéristiques. Les *individus sociaux* correspondant aux acteurs du niveau le plus fin du système sont les habitants de l'unité urbaine rouennaise. Ils sont alors décrits par l'ensemble des caractéristiques de cette population locale en âge, en genre, en niveau éducatif, en niveau socioprofessionnel, en structure familiale et en localisation résidentielle. L'acteur spatial du système spatio-temporel correspond à *l'environnement spatial urbain*. Ce dernier est constitué des caractéristiques relatives à la matérialité de la ville, avec son dimensionnement urbain, ses réseaux de communication, la position de la mairie, les limites locales naturelles telles qu'un cours d'eau (la Seine) ou de fortes pentes, ainsi que l'usage du sol renseigné de façon qualitative (centre historique ; habitat dense ; habitat peu dense ; centre commercial ; équipement public ; emprise ferroviaire ; parc d'activité ; zone industrielle ; forêt et espace vert ; espace non bâti). Montrant, là encore, une complexité importante du système, les acteurs du système spatio-temporel constitués par les *lieux culturels* sont décrits par des caractéristiques, telles que la localisation géographique, la nature de ces édifices qui conditionne les niveaux de pratiques et les publics de ces lieux, et leur ancienneté d'apparition sur le territoire. On peut comprendre que la caractéristique relative à la localisation géographique des lieux culturels dans la ville va conduire à des choix de pratiques culturelles. Ces choix vont se déterminer en fonction de plusieurs distances et en fonction du potentiel de situation que détiennent ces lieux culturels, en termes d'accès au réseau de transport public, aux grands axes, ou de proximité aux centres névralgiques de la ville, lors de déplacements à buts multiples : proximité au centre-ville, aux ensembles scolaires, aux espaces commerciaux, ou bien aux lieux de travail et de résidence. La nature des édifices et des manifestations culturelles va conduire à une différenciation sociologique des pratiques culturelles chez les individus ; par exemple en France, le public du cinéma est bien plus nombreux et provient d'un plus large éventail de catégories sociales que le public du théâtre. Ensuite, la caractéristique d'ancienneté d'implantation des lieux culturels sur le territoire nous permet d'approcher la structuration historique de leur mise en place, leur

Figure 28



pérennité, et, en même temps, la capacité d'attraction d'une nouvelle structure apparue récemment sur le territoire. La complexité du système spatio-temporel des lieux culturels en ville peut ainsi être entrevue par le nombre et la variété des acteurs du système et de leurs caractéristiques respectives. Mais elle doit également s'appréhender à partir des interrelations entre les acteurs du système. Cette *complexité fonctionnelle* se comprend au

travers des interrelations qui se nouent « en interne » au sein des caractéristiques d'un acteur de ce système, mais aussi « en externe » c'est-à-dire entre les trois types d'acteurs du système spatio-temporel : individus, lieux culturels, et environnement spatial urbain. Pour illustrer les interrelations existant entre les caractéristiques internes des acteurs du système, on peut prendre l'exemple de l'interrelation associant la localisation d'un édifice culturel à la nature de cet édifice. C'est à partir de cette interrelation que l'on estime la capacité de rayonnement géographique d'un édifice ou d'une manifestation culturelle. En ce qui concerne les interrelations externes entre acteurs de types différents, elles s'élaborent sur un matériau constitué des perceptions et des représentations des populations, des politiques culturelles mises en place, de la structuration sociale et de conditions spatiales (Figure 28). On peut alors évoquer plus précisément les interrelations entre l'environnement spatial urbain et les lieux culturels (liens a et b), les interrelations entre l'environnement spatial urbain et les individus sociaux (liens c et d), de même que les interrelations entre les lieux culturels et les individus sociaux (liens e et f). L'environnement spatial urbain compose un dispositif local spatialisé pour la culture en termes politiques et financiers (lien a). Ce dispositif local résulte de tout un jeu de politiques culturelles ayant conduit à ancrer des lieux culturels sur ce territoire urbain, à certains moments de l'histoire de la ville, et dans certains lieux de la ville. Les politiques éducatives ont permis le développement d'écoles artistiques et de bibliothèques publiques, généralement qualifiées d'équipement de grande proximité pour les résidents, en raison de leur répartition relativement régulière en ville. Ayant une traduction spatiale plus ciblée, les politiques culturelles fondées sur les médiums de l'esthétique, de l'authenticité patrimoniale et de la mémoire collective, débouchent sur une implantation spatialement hétérogène de lieux culturels singuliers, et sur leur valorisation patrimoniale. Les politiques de justice sociale et d'intercommunalité, émanant de diagnostics territoriaux réalisés pour positionner une structure culturelle à caractère unique et à vocation communautaire. Elles procèdent également d'une logique économique, assez identique à celle qui prévaut pour estimer une aire de clientèle culturelle pour un exploitant de salles de cinéma, ou pour évaluer le rayonnement d'un festival. Cette logique économique est en revanche éloignée de celle suivie par le mouvement associatif de cohésion sociale qui relève d'une traduction spatiale différente et plus éclatée en ville. Parallèlement, l'existence des lieux culturels sur le territoire urbain local contribue au rayonnement culturel de la ville et à son positionnement en termes d'image (lien b). La présence de lieux culturels de la ville est aussi source de centralités culturelles et de polarisations intra-urbaines d'intensité variable dans la ville. L'environnement spatial urbain procure ainsi aux résidents d'une ville un équipement culturel « de base » en édifices, en écoles artistiques, en évènementiel qui s'étoffe au fur et à mesure que l'on monte dans la hiérarchie urbaine (lien c). Ainsi, une ville de 50000 habitants dispose d'une palette de services culturels composée au minimum d'une bibliothèque, d'une salle de cinéma, d'un point de vente de livres, d'une station de radio, d'une école artistique, d'un musée et d'un service d'archives. Une ville située plus haut dans la hiérarchie urbaine propose une offre

culturelle plus nombreuse et diversifiée, mais surtout plus rare, tels qu'un opéra ou un centre d'art contemporain, qui nécessitent un certain seuil urbain et une clientèle plus ciblée pour parvenir à être rentables. La disposition sur le territoire urbain des lieux culturels introduit la contrainte spatiale de la pratique culturelle, de même que la matérialité de la ville conditionne la pratique spatiale que les habitants ont de leur ville. Une trop grande distance au lieu culturel, un fleuve à traverser, des limites communales à franchir qui peuvent doubler le prix d'un enseignement artistique, sont autant de contraintes spatiales sur la pratique culturelle, que le réseau de transport, les temps d'accès et les formes de mobilité piétonnes ou motorisées (lien d). Des pressions sociales peuvent surgir des conditions spatiales, lorsque les résidents d'une ville revendiquent un changement dans la ville, comme une nouvelle implantation d'édifice culturel dont le manque est criant, ou comme une demande de politique tarifaire établie selon des critères sociaux pour la mobilité en ville ou pour toutes formes d'accessibilité à la pratique culturelle. Les éléments relatifs à la composition sociale de la population locale, en termes générationnels, socioprofessionnels, éducatifs prédisposent pour une grande part les comportements culturels observés dans les lieux culturels (lien e). En réponse de cette prédisposition, les lieux culturels tentent généralement d'élargir leur domaine de compétence et leur profil habituel de publics, en instaurant des politiques de régulation tarifaires ou d'animation à l'intérieur de l'édifice, ou « hors les murs », pour renouveler les publics d'habités et en toucher de nouveaux. Les perceptions et les représentations individuelles sont les moteurs les plus puissants à régir la pratique des individus sociaux (lien f). La fréquentation des lieux culturels s'établit ainsi sur un intérêt commun d'individus sociaux pour une forme culturelle. Plus rarement, des comportements culturels atypiques peuvent survenir. Il reste cependant certain que l'évolution de la composition sociale de la ville, comme par exemple une perte notable de la population ouvrière avec la désindustrialisation, implique que certains lieux culturels se vident et que d'autres se remplissent.

Historiquement pour le cas français, on peut faire remonter le moment de la cristallisation des éléments conduisant à former le système spatio-temporel des lieux culturels en ville aux années 1970. Des conditions sociétales forment un ensemble convergent, avec l'homogénéisation de la vie urbaine, le développement de la société de consommation de masse, la place accordée aux loisirs et à la formation artistique dans le temps de vie, les mécanismes de diffusion d'édifices culturels et de manifestations initiés par le fonctionnement classique du réseau urbain, la montée de l'individualisme et la professionnalisation du domaine de la culture. Du point de vue spatial, localement dans chaque ville, convergent également des éléments concourant à cette cristallisation, tels que le caractère singulier de la ville fondé sur l'ancienneté de la présence historique d'édifices patrimoniaux, artistiques et culturels, alimenté par la différenciation urbaine introduite par la position de la ville dans le réseau urbain. La systémogénèse intervient à une charnière historique correspondant aux années 1970, où un tournant culturel s'opère. Cela se traduit spatialement par des vagues de création d'édifices et de manifestations culturelles suivant

une courbe largement exponentielle. Emergent alors des structures socio-économiques propres à la culture dans les villes. Si cette mise en place du système spatio-temporel des lieux culturels remonte aux années 1970, la dynamique du système est toujours active. Les acteurs principaux du système spatio-temporel sont les individus sociaux, les lieux culturels et l'environnement spatial urbain. Ils forment un système ouvert, en équilibre instable, que l'on peut qualifier de « transitoire », c'est-à-dire susceptible de changements, en raison de la transformation constante des flux d'entrées et de sorties, et de la possibilité de formes de régulations. Le système spatio-temporel des lieux culturels en ville est ainsi touché par des régulations extérieures, comme celles qu'entraîne un contexte national spécifique pour la culture, ou bien comme la concurrence extérieure pouvant s'exercer à l'échelle des villes ou à un autre échelon, ou encore, en raison des modifications profondes entraînées par le phénomène de désindustrialisation au cours du XX^e siècle et par le processus de mondialisation. En réponse à ces perturbations extérieures, l'évolution spatio-temporelle de la ville survient. Une désindustrialisation sévère se traduit dans l'espace urbain par un appauvrissement et l'apparition d'espaces en friche, et sur le plan social par une mutation du corps social urbain de la ville. Ces bouleversements sont ensuite intégrés par le système, d'où émergent de nouveaux usages urbains, de nouvelles formes d'édifices culturels, et de nouvelles pratiques culturelles. Le mouvement des « friches culturelles » observé dans la première partie de cette habilitation à diriger des recherches illustre tout à fait ce point. C'est l'auto-organisation du système spatio-temporel des lieux culturels qui rend possible l'émergence de nouvelles propriétés et de nouvelles formes culturelles.

Pour les lieux culturels en ville, on est donc bien en présence d'un système dynamique, ouvert sur l'extérieur, qui s'auto-organise, où la nouveauté apparaît. C'est ce système que nous proposons de tester par plusieurs essais de modélisations.

Conclusion du chapitre I : construire des formes d'expérimentation dynamiques de la complexité culturelle dans une ville

La théorie des systèmes rend compte de l'existence d'un certain nombre de lois mettant en relation tout système avec son environnement. Attachés à comprendre les interrelations que les hommes nouent avec leurs territoires, les géographes travaillent sur des expérimentations de systèmes sociaux inscrits sur des environnements territoriaux

spécifiques. Ces systèmes sociaux sont par principe envisagés comme des systèmes ouverts, dans le sens où on y observe des échanges de « matières » et d'informations avec l'environnement territorial. Généralement aussi, on admet que ces systèmes sociaux sont des systèmes en équilibre instable, susceptibles de changements, en raison de la transformation constante des flux d'entrées et de sorties, et des formes possibles de régulations. Ce sont aussi des systèmes intégrant une complexité d'échelle. Par exemple, pour saisir la dynamique et l'évolution de l'objet « ville », les géographes présentent trois niveaux d'observation. Au niveau d'observation le plus fin, on trouve les comportements des individus, des ménages et des institutions. A un niveau intermédiaire, on entrevoit la ville comme une entité systémique relativement stable et autonome. Au niveau supérieur, les systèmes de villes définissent les interdépendances liant les villes au sein de territoires nationaux ou supranationaux.

Pour conduire notre projet de compréhension et d'approche systémique des lieux culturels, nous avons vérifié que l'on est bien en présence d'un système complexe d'interrelations multiples entre trois types d'acteurs principaux, que sont les *individus sociaux* au niveau le plus fin, les *lieux culturels* à l'échelle immédiatement supérieure, sur un *environnement spatial urbain*. En choisissant l'espace urbain comme acteur du système, nous posons le principe que l'espace peut avoir une fonction systémique. Lors de la présentation des éléments composant ce système spatio-temporel, nous avons précisé les caractéristiques respectives des acteurs du système, puis leurs interrelations multiples. La *structure* de ce système est ainsi reconnaissable derrière une certaine stabilité générée par le produit involontaire des multiples interactions entre les acteurs du système. La *dynamique* du système en termes d'évolution dans le temps et dans l'espace, s'envisage dans les changements observés et les adaptations trouvées par le système. L'approche systémique conceptuelle nous a permis de poser ces jalons du système spatio-temporel des lieux culturels en ville. Elle ne nous permet pas encore de savoir quelles sont les interrelations les plus pertinentes entre acteurs pour comprendre l'évolution, ni de savoir quelle forme va prendre cette évolution. On peut se demander si l'évolution est d'ordre linéaire, à la manière d'une allométrie (modèle de croissance relative, comme la relation entre les tailles de villes et les distances qui les séparent), ou bien si l'évolution suit une forme logistique (diffusion d'une innovation) ou bien cyclique (espace de phase), ou encore si cette évolution peut comporter de l'irrégularité avec l'apparition d'aléas. Il convient maintenant de tester cette approche systémique conceptuelle par la mise en place d'essais de modélisation de la dynamique culturelle urbaine. Nous présentons dans les chapitres II et III qui suivent, respectivement, un essai de modélisation dynamique des usages des lieux culturels, et une expérimentation amenant à comprendre et à modéliser l'usage en temps réel d'un événement culturel.

Chapitre II : La dynamique culturelle d'une ville : un essai de modélisation dynamique des usages des lieux culturels

Introduction Chapitre II : Systémique, interaction, déterminisme et hasard

Pourquoi là et pas ailleurs ? Pourquoi là plus qu'ailleurs ? Comment ça fonctionne ? Ces questions géographiques par excellence expriment la curiosité que l'on ressent soit vis-à-vis d'un phénomène géographique singulier, soit vis-à-vis d'analogies et d'airs de parenté que l'on voit se répéter sur les territoires et les paysages humanisés. Proposer une réponse à cette curiosité est à l'origine du fondement de nombreuses recherches de géographes. Les approches systémiques en géographie tentent d'éclairer l'aspect complexe de la réalité des phénomènes géographiques et en même temps, d'apporter une vision dynamique de cette réalité. Pour notre projet de compréhension du système spatio-temporel formé par les lieux culturels en ville, une approche systémique nous a servi à asseoir une base conceptuelle d'interrelations multiples entre trois types d'acteurs, les *individus sociaux*, les *lieux culturels* et *l'environnement spatial urbain*. Dans ce chapitre, nous présentons les étapes d'élaboration, et les résultats, d'une modélisation du fonctionnement du système spatio-temporel conceptualisé précédemment. L'usage des lieux culturels va ainsi prendre corps d'une manière dynamique. Le principal questionnement de cette modélisation sur les usages des lieux culturels par les individus sociaux porte sur la vérification de la capacité d'organisation dynamique du système spatio-temporel, à partir de réseaux d'interactions entre acteurs. Cela revient à comprendre des formes culturelles collectives en milieu urbain, à explorer l'entrelacement des interactions et à tenter d'en dégager des faits saillants. Cette modélisation interroge également les mécanismes spatiaux complexes des comportements des usagers des lieux culturels et de leur évolution. De même, l'interrogation entre la part de déterminisme et la part de hasard dans les comportements des usagers est posée. L'évidente nécessité de faire appel aux recherches en modélisation informatique a présidé à une collaboration scientifique interdisciplinaire féconde avec deux chercheurs du laboratoire havrais du LITIS, Rawan Ghnemat et Cyrille Bertelle, au sein d'un programme de recherche régional. Le chapitre qui suit relève de travaux de recherche initiés lors un Contrat de Plan Etat Région au sein du Grand Réseau de Recherche « Transport, Logistique, Technologies de l'Information et Modélisation » mêlant les compétences croisées de géographes et d'informaticiens.

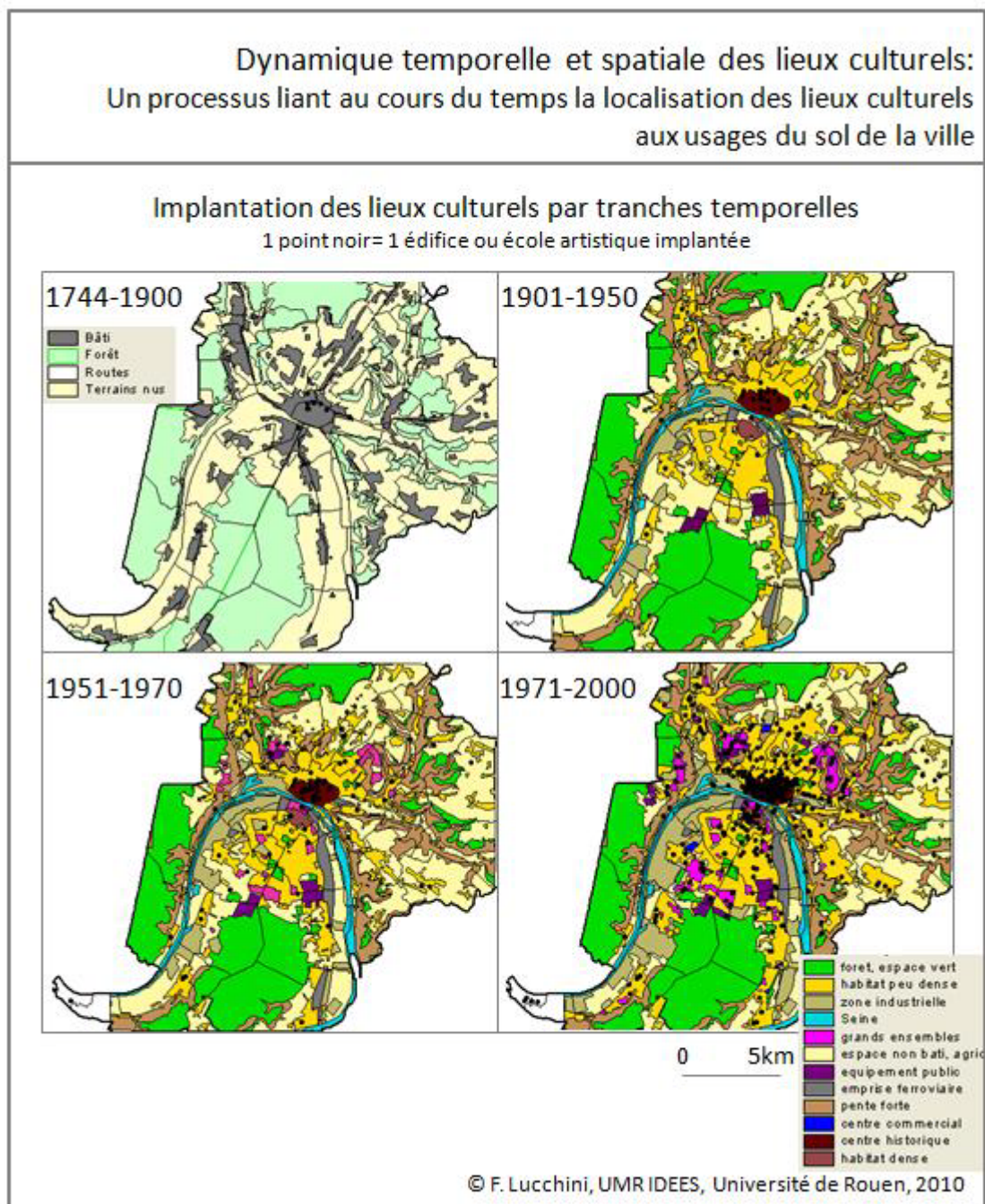
II.II.1) Contextualisation urbaine et historique : une scénographie urbaine rouennaise pour l'offre culturelle

La dynamique culturelle urbaine est le résultat du développement des interactions du système complexe d'acteurs en place dans une ville. L'un de ces acteurs est l'environnement spatial urbain. Nous avons choisi le référentiel spatial de l'agglomération rouennaise pour conduire la modélisation des comportements des usagers de lieux culturels en ville. Comme l'ensemble des villes françaises, Rouen a été le théâtre du développement d'un dispositif de lieux culturels sur une longue période historique. La plus ancienne implantation de structures culturelles toujours actives de nos jours à Rouen en témoigne, puisqu'elle remonte au XVI^e siècle (1744). Touchée également par le tournant culturel des années 1970, la ville a ainsi développé un corpus de lieux culturels, d'abord lentement et timidement pendant quatre siècles, puis de manière beaucoup plus intensive dans la dernière partie du XX^e siècle. Connaître ce dispositif de lieux culturels en ville et le déroulement dans le temps et dans l'espace du processus qui l'a rendu possible est un commencement indispensable à toute modélisation future de comportements culturels dans l'agglomération rouennaise.

La traduction spatiale des implantations de lieux culturels prend hier comme aujourd'hui les traits d'une répartition très hétérogène, qui n'a fait que se renforcer avec le temps (Figure 7a page 46), avantageant très généreusement le centre urbain historique et décisionnel. La manière dont cette réalité de l'offre culturelle rouennaise s'est constituée peut s'expliquer en premier lieu par le développement spatial et temporel de la ville entre deux rives de la Seine, à partir du site originel d'implantation correspondant à un amphithéâtre naturel sur la rive droite de la Seine. Ensuite, les lieux culturels semblent suivre une implantation pour une grande part expliquée par des proximités étudiées, aux espaces densément habités (Figure 29), aux centres décisionnels comme les mairies communales (s'installant parfois même dans les premiers temps dans une pièce de la mairie) (Figure 30), ou, ou encore aux axes de communication. La répartition des usages du sol sur l'agglomération rouennaise est connue dans le temps au travers des cartes topographiques de 1856, de 1950, de 1966 et de 1994. Les dates d'implantation des édifices culturels et écoles artistiques sont renseignées par une enquête locale menée en 2004 sur le millier de structures culturelles présentes dans l'agglomération rouennaise (Lucchini F., Freire-Diaz S., 2003 et 2005). On ne peut que constater un lien étroit entre certains usages du sol qui facilitent la localisation des lieux culturels au cours du temps, et d'autres usages du sol qui la contraignent (Figure 29). L'espace bâti, et plus exactement l'habitat dense dans la ville rendent favorables l'implantation d'édifices culturels, tandis que les pentes constituées par les belvédères de 100 m de dénivelé entre le centre-ville et les plateaux N et E, ainsi que les espaces verts et les forêts, ou les zones industrielles, ou encore les emprises ferroviaires

forment d'évidentes limitations à l'implantation de lieux culturels. Ce qui est en revanche caractéristique du domaine culturel par rapport à un autre domaine de loisirs comme le

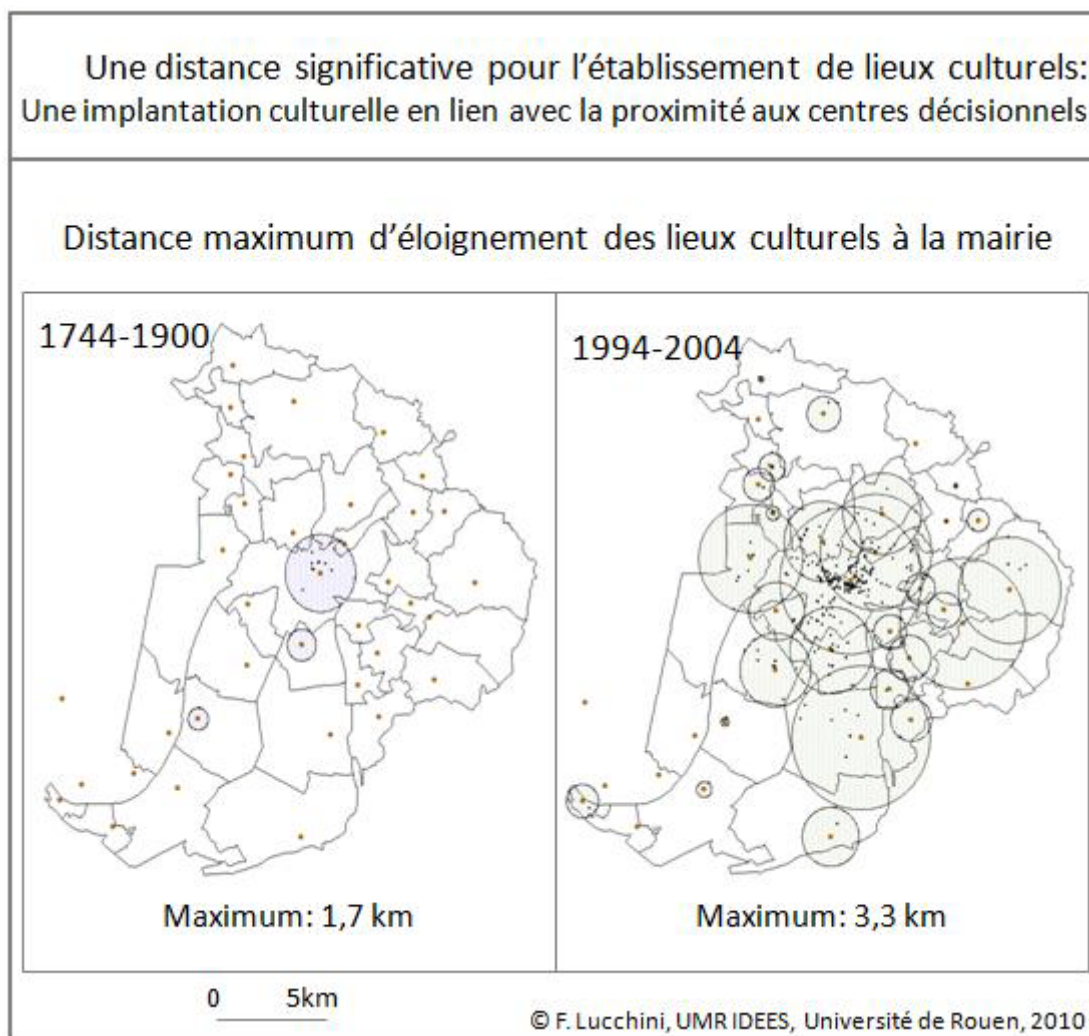
Figure 29



sport, c'est l'extrême concentration des lieux culturels dans le cœur historique de la ville (Lucchini F., Hucy W., 2008). La première génération d'édifices culturels toujours en activité aujourd'hui, implantée entre 1744 et 1900, se centre, spatialement sur le cœur rouennais, et culturellement, sur un champ académique de la culture (musées, monuments, académies). La vague de création d'édifices suivante renforce cette concentration et commence à

toucher des espaces plus éloignés du centre-ville rouennais, mais proches d'axes de communication (écoles artistiques) et surtout proches des centres décisionnels des mairies des communes composant l'agglomération (Figure 30). Une sorte d'aménagement territorial

Figure 30



culturel (ou de jeu du catalogue) s'ébauche au sein de chaque commune, qui souhaite disposer sur son territoire d'une bibliothèque, d'un service d'archives, d'une école de musique et de danse, d'associations culturelles, d'une salle de cinéma... Cette édification de structures culturelles débute selon une très grande proximité avec la position de chaque mairie communale. La distance d'un lieu culturel à la mairie constitue un argument significatif dans l'implantation de ce lieu. En témoigne la distance maximale qui peut exister entre la position des bibliothèques présentes sur l'agglomération rouennaise et la position de leurs mairies communales respectives. Cette distance maximale est de 368 mètres pour la période 1744-1900, de 679 mètres entre 1901 et 1950, de 1249 mètres entre 1951 et 1970, de plus de 3 km pour les laps de temps ultérieurs (Figure 30). La distance à la mairie est d'abord très réduite (rappelons qu'il s'agit de la distance d'éloignement maximal, et que

certaines structures culturelles peuvent s'implanter au cœur-même de la mairie dans les temps les plus anciens), puis cette distance maximale augmente au fur et à mesure de l'implantation des bibliothèques dans le temps. Si la position vis-à-vis de la mairie peut être favorable, en revanche, la position de la Seine dans le cas local rouennais peut être envisagée comme un frein à l'implantation d'édifices culturels. La Seine constitue une barrière naturelle, mais également une barrière sociale, si l'on observe le tissu urbain plus ouvrier et plus industriel sur la partie Rive Gauche que dans le reste de l'agglomération. Du point de vue des lieux culturels, la Seine a été une barrière franchie assez tardivement pour l'implantation de certaines structures, la Rive Droite de la ville étant quant-à-elle très bien dotée dès le départ de l'aventure culturelle. Ainsi, il faut attendre 1879 pour le premier musée Rive Gauche à Petit Couronne (Musée Corneille) et 1972 pour la première bibliothèque Rive Gauche à Saint-Etienne-du Rouvray. Précisons néanmoins ici, que certaines structures culturelles ont pu exister sur la Rive Gauche de la ville, notamment dans les mouvements ouvriers d'éducation populaire, puis mourir, et disparaître du territoire.

L'implantation de cette offre culturelle dans l'espace local rouennais a dû jouer avec la spatialité de la ville et avec son développement urbain depuis le site originel de *Rotomagus* Rive Droite et son modèle mono-centrique historique, jusqu'au redéploiement contemporain commercial, tertiaire et résidentiel dans les communes périphériques. Les édifices culturels se répartissant de manière très concentrée, le cœur urbain détient un fort potentiel tandis que les zones périphériques sont bien moins dotées (Lucchini F., 2006a). La spatialité de la ville entraîne des freins à la répartition de l'offre culturelle, comme les fortes pentes, les zones d'activités industrielles ou d'emprises ferroviaires, ou encore la ceinture forestière ou la position du fleuve. La spatialité de la ville peut aussi constituer un atout pour l'implantation d'édifices culturels, tel qu'une densité de bâti, ce qui nous permet de relier les lieux culturels à l'espace public. Une position centrale dans la ville en termes d'accès ou une proximité aux centres décisionnels municipaux sont également des atouts. C'est dans ce dispositif culturel urbain que nous avons choisi de placer la modélisation des comportements des usagers des lieux culturels. On a donc devant nous une scénographie urbaine non homogène qui constitue un des acteurs du système spatio-temporel étudié. Les formes prises par les spatialités de la culture dans la ville de Rouen suggèrent que la distance au centre-ville est un élément discriminant pour la localisation d'un édifice culturel. Il est intéressant de creuser cette piste des arguments et des motivations qui concourent à une création d'édifices culturels, et de constituer une base d'informations sur un panel de personnes à l'initiative de la création de structures culturelles et d'interroger ces créateurs toujours vivants sur les motivations qui les ont conduits à créer une nouvelle structure culturelle.

Une enquête sur les motivations d'un ensemble de personnes qui ont été chacune à leur tour à l'origine de la création d'un édifice culturel sur l'agglomération rouennaise nous a permis d'entrevoir les mécanismes complexes qui conduisent un individu à créer un édifice

ou à mettre en place une manifestation culturelle dans une ville. Les hypothèses émises, au début de cette recherche à propos des conditions propices à la création, portaient sur la pertinence de certains indicateurs plutôt que d'autres. Ainsi les questions relatives à la proximité en termes d'accès au centre-ville et aux axes de communication sont soulevées, de même que l'implication du créateur de l'édifice dans des réseaux politiques. De la même façon, on peut s'intéresser au critère du nombre d'habitants de la ville ou du quartier, ou encore à l'influence que peut exercer l'orientation de politique culturelle choisie dans un cadre national et sur le plan local. Les interrogations portant sur les attentes émises par le public local en matière culturelle sont elles aussi posées, comme la nouveauté de l'intérêt artistique suscité, ou même encore le rôle détenu par l'édifice dans l'environnement urbain. Une fois ces hypothèses émises, l'enquête empirique nous a offert une lecture localisée des conditions de possibilités amenant à la création d'une trentaine d'édifices. Elle nous a permis également de hiérarchiser ces conditions de manière à relever les arguments les plus marquants pour ces créations d'édifices et de manifestations relativement récentes.

Un même support d'enquête a servi pour collecter des informations et interviewer les responsables et les créateurs d'une trentaine d'édifices culturels rouennais, qu'ils soient de nature permanente ou temporaire (festival). Comme la nature de l'édifice ainsi que la localisation peuvent jouer sur la pratique culturelle, on suppose qu'elles détiennent aussi une influence sur les motivations qui conduisent à la création d'une nouvelle structure culturelle. De manière à entrevoir ces influences de nature et de localisation, le panel d'édifices étudiés se compose de bibliothèques, de salles de cinéma, d'écoles artistiques, de musées et de festivals, répartis dans des espaces centraux, comme dans des espaces plus périphériques de l'agglomération rouennaise. Le questionnaire de l'enquête se décompose en quatre parties qui permettent de mieux cerner la nature de l'édifice culturel (point 1), les personnes créatrices de l'édifice (point 2), les motivations qui ont conduit à la création (point 3), et les publics de l'édifice (point 4). Le premier point donne des précisions sur l'édifice culturel en lui-même (fonction, année de création, nouvelle construction ou architecture réhabilitée, capacité d'accueil, fréquentation annuelle, investissement financier, budget, mono ou multi activités, rayonnement de l'édifice). Le second point donne des indications sur la personne qui est à l'origine de la création de l'édifice (sexe, âge, fonction ou profession, niveau d'étude). Le troisième point aborde les motivations qui ont conduit à la création de l'édifice (proximité, absence d'un édifice dans la ville, compétition avec une ville voisine, niveau d'habitants suffisant, service public, attentes du public, intérêt artistique, action culturelle, réseaux utilisés, autres motivations, projets de la ville...). Le dernier point s'intéresse aux publics de l'édifice (âge, sexe, type d'études, professions, distance acceptée pour se rendre à l'édifice, convivialité, périodicité, fréquentation annuelle et hebdomadaire, évolution historique du public). L'analyse manuelle et l'analyse factorielle des questionnaires recueillis nous apportent plusieurs enseignements. D'abord, il existe une analogie entre la nature de l'édifice, sa localisation et les conditions de possibilité ayant abouti à sa création. Les édifices liés à l'idée d'un service public culturel concourant à la formation des individus,

comme les bibliothèques municipales, les conservatoires et les écoles artistiques, s'édifient le plus souvent en multi-partenariat associatif et municipal. Le créateur active alors de nombreux réseaux de professionnels de la culture et de décideurs locaux, à fortiori si la structure culturelle se localise dans un espace périphérique de l'agglomération. En revanche, les créations individualisées privées se situent très souvent en position centrale ou dans la première couronne autour du cœur urbain, et n'activent que les réseaux financiers de l'agglomération et de la région. Ces créations individualisées se développent sur le mode de l'entreprise suivant le marché économique local. C'est le cas pour les festivals observés et pour les salles de cinéma de grande capacité. Ensuite, une deuxième tendance s'observe, relative à l'objectif poursuivi par le créateur de la structure culturelle. Lorsque cet objectif se tourne vers la recherche de retombées économiques directes, la localisation du nouvel édifice construit se choisit selon la proximité à d'autres lieux attractifs de la ville, et selon une présence humaine dense, ce qui peut conduire à des situations concurrentielles si une structure culturelle identique est déjà présente. Lorsque l'objectif poursuivi par le créateur est d'ordre patrimonial, « l'animation urbaine » n'est pas recherchée. Dans ce cas patrimonial, on observe rarement de construction ex-nihilo comme dans le cas précédent, mais plutôt des procédures de réhabilitation dans de l'architecture existante. Enfin, la dernière tendance observée dans l'enquête retient le rôle prépondérant des élus municipaux pour les créations d'édifices culturels avant les années 1970, plus qu'aucun autre critère caractérisant le profil du créateur. De même, cette dernière tendance conforte les hypothèses émises sur l'influence exercée par la proximité de la mairie dans les choix de localisation de la structure culturelle, et par la proximité de densités de population urbaine, surtout pour les édifices construits après les années 1970. Creuser ces indicateurs, et leur association possible observée dans ces exemples réels, offre une porte d'entrée pour traduire des mécanismes de création d'édifices culturels sous la forme d'une modélisation dynamique future d'individus sociaux « créateurs d'édifices », que l'on pourrait intégrer au système spatio-temporel défini précédemment.

Le spatial produit – il du social ? Franck Auriac a validé cette idée en démontrant pour le vignoble languedocien la fonction systémique détenue par l'espace, qui contribue à l'apparition de nouvelles formes socioéconomiques agricoles, à partir de la proximité de la ville et de la taille des exploitations (Auriac F., 1986). Cette interrogation à propos de la capacité de l'espace à produire du social est présente dans notre réflexion sur les lieux culturels en ville. Elle apparaît comme une interaction essentielle dans la définition du système spatio-temporel culturel que nous avons défini précédemment. Dans ce chapitre, nous avons porté précisément notre regard sur la matérialité de l'unité urbaine rouennaise, en présentant les grandes lignes de cet espace urbain localisé et du dispositif des lieux culturels présents. Nous avons choisi de partir de ce matériau spatial, pour constituer notre acteur « environnement spatial urbain » lors des essais de modélisation du système spatio-

temporel des lieux culturels de la ville de Rouen. Nous proposons ainsi de tester la validité du système spatio-temporel en explorant la dynamique et le comportement des usagers des lieux culturels dans l'agglomération rouennaise.

II.II.2) Des méthodes d'intelligence en essaim pour simuler l'usage des lieux culturels en milieu urbain

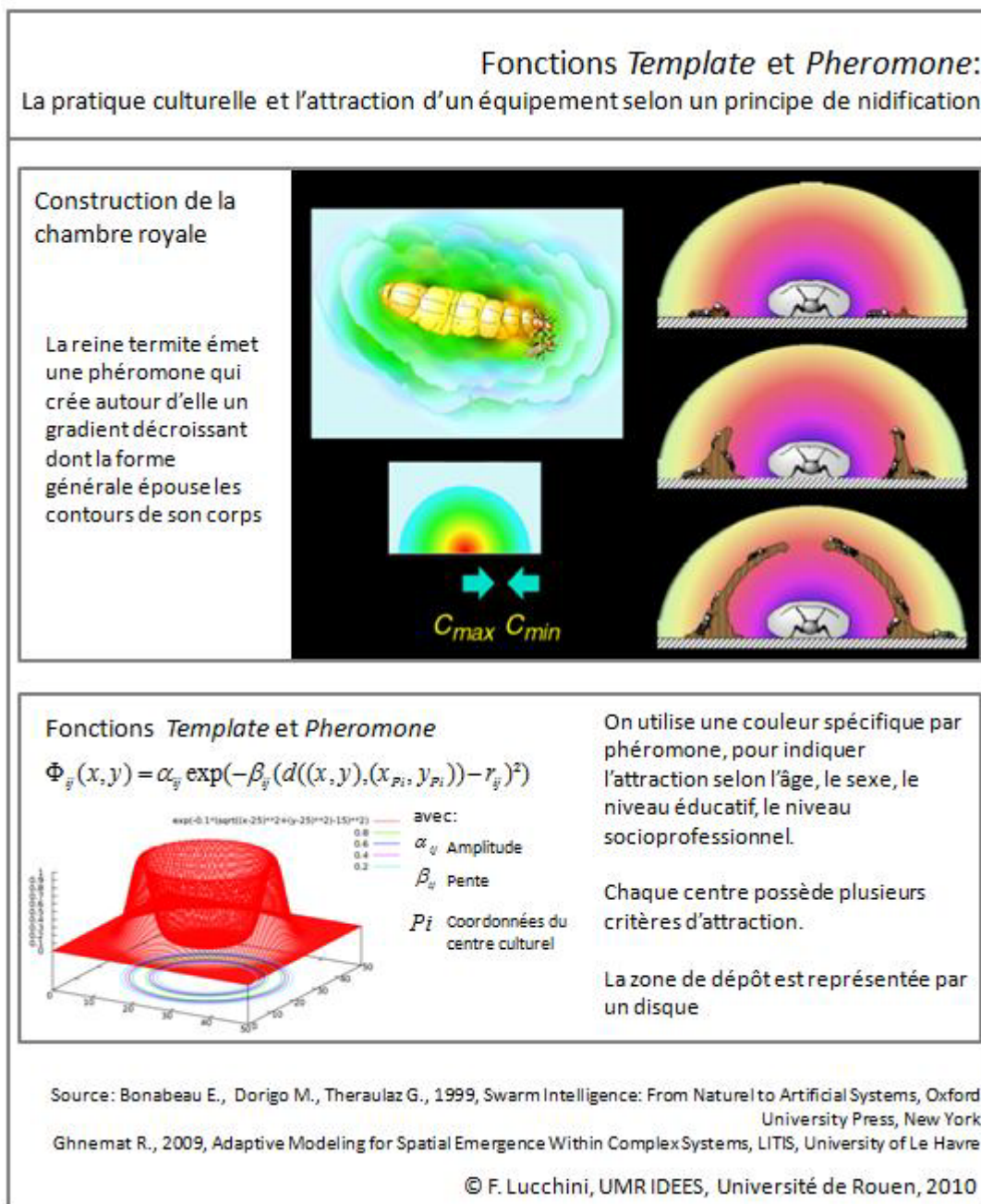
Les méthodes « d'intelligence collective » ou « *Swarm Intelligence* » se prêtent particulièrement bien à l'implémentation effective du cadre conceptuel des systèmes complexes. Elles sont capables de rendre compte du développement d'organisations dynamiques à partir de réseaux d'interactions. Ces méthodes d'intelligence collective proviennent d'études menées en biologie, qui s'attachent à percer le mystère des déplacements collectifs d'animaux, empruntant une forme en essaim, à l'image des bancs de poissons, des nuées d'insectes, ou de volées d'oiseaux. De manière abusive, on peut dire que ces méthodes d'intelligence collective permettent d'envisager la complexité issue des interactions entre des individus-animaux, qui ont un comportement relativement simple. Comme les algorithmes qui sous-tendent ces méthodes peuvent être complétés de manière à complexifier le comportement d'un individu, ils constituent une méthode adaptée à la simulation de comportements humains, tels que le comportement d'individus sociaux souhaitant se déplacer dans la ville pour fréquenter des lieux culturels. De plus, il existe des plateformes, comme par exemple la plateforme « *Repast* », qui rendent possible un couplage entre, d'une part, des informations géographiques sur une ville renseignées dans un Système d'Information Géographique, et d'autre part, des Systèmes Multi Agents produisant des simulations. Nous avons ainsi choisi de simuler les comportements des usagers des lieux culturels en milieu urbain, par un modèle d'attraction qui s'appuie sur les algorithmes traduisant le comportement d'insectes sociaux, intitulé « *Ant Nest Building* ». Notre propos n'est pas de réduire l'homme à un insecte, en l'occurrence dans la simulation proposée à un matériel transporté par une fourmi. En revanche, il convient de rappeler que l'homme est un individu social se comportant en collectivité avec une part de déterminisme et une part d'aléatoire. Maurice Merleau-Ponty précisait d'ailleurs que nature et culture ne se distinguent pas l'une de l'autre d'une manière tranchée, mais que plutôt, elles se combinent : « *L'homme et la société ne sont pas exactement hors de la nature et du biologique* » (Merleau-Ponty M., 1960). Les premiers pas de la formalisation du système spatio-temporel des lieux culturels nous ont d'abord conduits dans le chapitre II.I.3 à décomposer le « tout complexe » en « parties » ou sous-ensembles. Maintenant, après cette décomposition, la théorie des systèmes complexes et les méthodes d'intelligence collective nous permettent une reconstruction du système et une modélisation de la dynamique

culturelle urbaine perceptible derrière le comportement des usagers des lieux culturels en milieu urbain.

Le modèle servant à la reconstruction du système, « *Ant Nest Building* », comme son nom l'indique, permet de positionner sur un espace, plusieurs centres qui vont attirer, chacun à leur manière, une population d'insectes. Cette modélisation propose une multiplicité d'attracteurs et pose un cadre de réflexion *multipolaire et distribuée* sur l'espace. Chaque centre attracteur correspond à une fourmi-reine, qui émet des phéromones pour attirer ses congénères et parvenir à l'édification du nid socialisant et protecteur. Pour notre système spatio-temporel formé des lieux culturels en ville, chaque *fourmi-reine* va correspondre à un *équipement culturel*, le *matériel* transporté par les fourmis qui circulent aux *individus sociaux* -c'est-à-dire les résidents de l'agglomération rouennaise-, la *construction d'un nid* à une *pratique culturelle* dans un édifice de la ville, et les *lieux d'édification des nids* aux *contraintes spatiales* imposées par la répartition des édifices culturels rouennais. Les fourmis sont ainsi porteuses de caractéristiques sociales, générationnelles, sexuelles et éducatives, parce qu'elles transportent un matériel (les individus sociaux) porteur de ces caractéristiques. Cette modélisation apporte en cela un cadre *multicritères* permettant une différenciation de la population, composée d'individus sociaux, qui sont dans la réalité bien moins homogènes qu'une population d'insectes. La capacité d'attraction d'une fourmi-reine sur les fourmis mobiles s'établit selon deux fonctions spatiales. La première fonction intitulée « *Template* » est d'ordre spatial et pose le principe d'un patron de contrainte spatiale, imposée par la position de chaque fourmi-reine, pour le dépôt de matériaux servant à construire le nid (Figure 31). La seconde fonction « *Pheromone* » utilise la même formule mais avec une pente différente pour couvrir un rayon d'attraction plus large que la fonction *Template*, de manière à attirer les fourmis mobiles éloignées, sans toutefois recouvrir la totalité de l'espace. Chacune de ces deux fonctions va exprimer une force d'attraction spécifique à un critère, qui est représenté ici par une couleur caractéristique des centres attracteurs (équipements culturels), en l'occurrence selon le profil des publics d'un centre culturel, en matière d'âge, de sexe, de statut socioprofessionnel et de niveau de diplôme. Les fonctions *Template* et *Pheromone* prennent la forme d'une courbe exponentielle radiale (Figure 31), qui conduit les fourmis mobiles à se faire attirer par ces centres, puis à déposer leur matériel (les individus sociaux) à quelque distance de la fourmi-reine (l'équipement culturel), formant ainsi un disque de dépôts, entourant la position de la fourmi-reine à l'image de la construction d'un nid d'insectes habituellement observée dans la nature. Les fourmis mobiles colorées, assimilées aux individus sociaux du système, coopèrent collectivement, et involontairement, à la création du nid, dans un environnement spatial contraint par la position de la fourmi-reine (du centre culturel) et de l'émission de ses phéromones (les critères d'attraction colorés selon l'âge, le sexe, le niveau éducatif, le statut socioprofessionnel). Le processus suivi relève en ce sens à la fois d'une auto-organisation et d'une stigmergie (Figure 32). Les pratiques culturelles envisagées au niveau des visiteurs des édifices culturels sont assimilées à des comportements collectifs par auto-organisation et par

stigmergie, c'est-à-dire des comportements fondés sur une communication indirecte avec l'environnement se traduisant par un jeu de perceptions d'une part, et d'autre part, par des réponses à ces perceptions. Les réponses attendues dans notre modélisation concernent le

Figure 31



dépôt de matériel (individus sociaux) dans le disque du centre attracteur formé par les émissions de la fonction *Template* d'une fourmi-reine (centre culturel). Ce dépôt sera d'autant mieux réalisé que la fourmi mobile percevra la présence de matériel (un début de regroupement) déjà présent autour de la fourmi-reine, traduisant ainsi un phénomène d'agrégation. De la même façon, la prise de matériel sera d'autant mieux réalisée si ce

matériel est isolé, en ce sens que les fourmis mobiles ne vont pas déconstruire un regroupement déjà réalisé.

Figure 32

Auto-organisation et Stigmergie:
Des comportements collectifs émergents d'interactions entre individus proches et par l'intermédiaire de traces laissées sur l'environnement spatial

Auto-organisation

Déplacements collectifs d'animaux par auto-organisation





Stigmergie



Nid de guêpes



Construction de nids d'insectes par stigmergie

Les insectes laissent des stimuli sur l'environnement.

Ils travaillent collectivement et utilisent leur environnement pour communiquer.

Un insecte mobile, qui perçoit sur son environnement la présence d'un nid en train d'être construit, va répondre au stimulus en participant à son tour à la construction du nid.

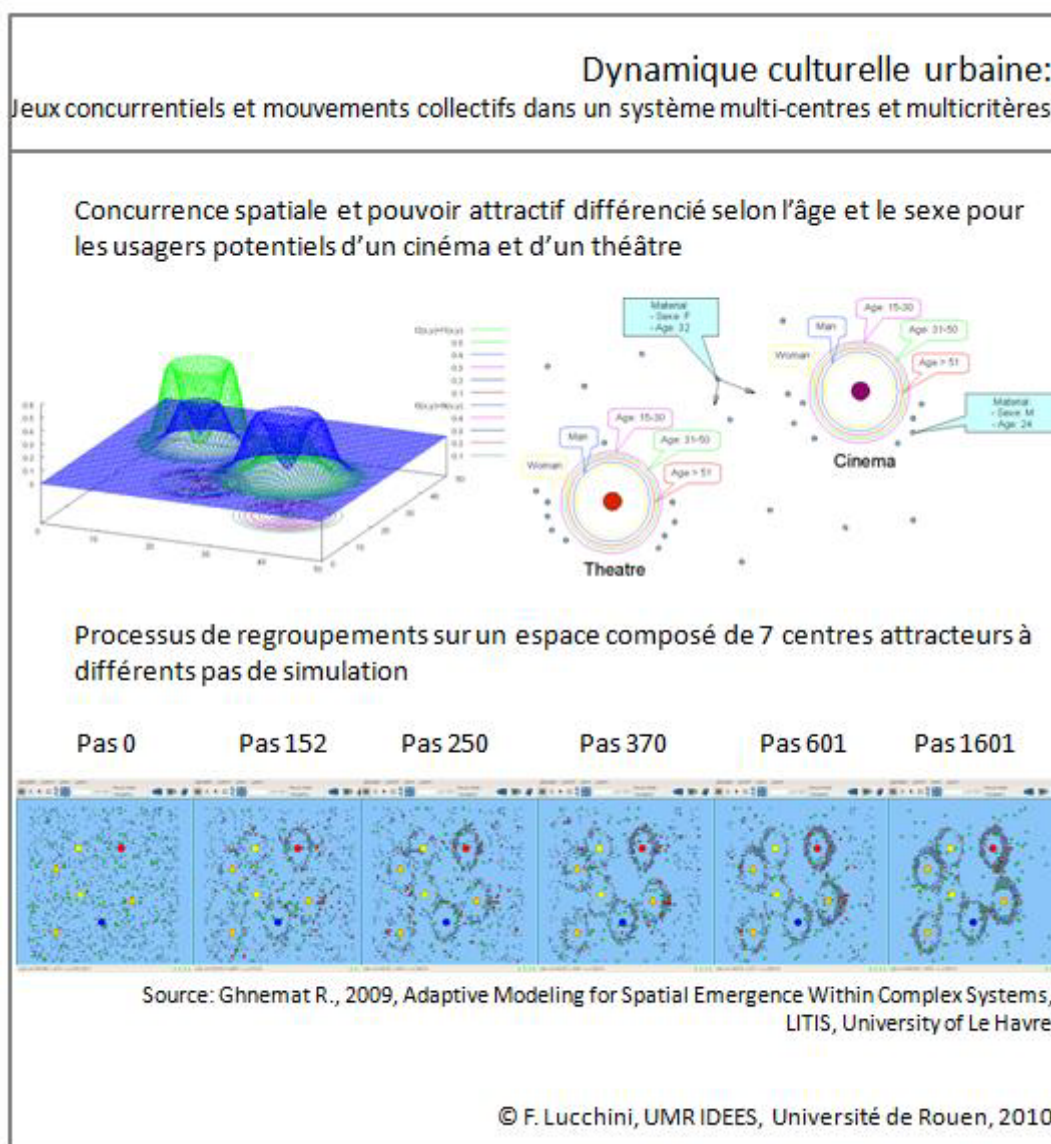
© F. Lucchini, UMR IDEES, Université de Rouen, 2010

Dans cette simulation, on a ainsi des fourmis mobiles, porteuses de caractéristiques, en lien avec le matériel qu'elles transportent (individus sociaux décrits par leur âge, sexe,

niveau éducatif, statut social). Ces fourmis circulent sur un espace ponctué par la présence de centres attracteurs correspondant à la position des fourmi-reines (centres culturels). Ces centres attracteurs sont eux aussi décrits par leur capacité habituelle à attirer des publics selon plusieurs critères d'âge, de genre, de niveau éducatif et de statut social. Ce pouvoir attractif est différent d'un centre à l'autre, de la même manière que le profil du public composé par les spectateurs des salles de cinéma peut être différent du profil du public des habitués de l'opéra. Ainsi le profil des individus sociaux regroupés autour d'un centre culturel (dépôt de matériel) pourra être différent d'un centre à l'autre. Dans la simulation, on trouve ainsi une phéromone par caractéristique du profil, donc une force attractive spécifique pour l'âge, une autre pour le sexe, une troisième pour le statut social et une quatrième pour le niveau éducatif, chacune étant symbolisée visuellement par une couleur spécifique. Pour qu'il y ait dans la simulation regroupement autour de centres culturels attracteurs, il faut que les fourmis mobiles se déplacent et déposent leur matériel (individus sociaux). Le déplacement d'une fourmi mobile se réalise selon la composition de son profil, selon le profil des centres culturels et selon le profil de son environnement immédiat. Deux modes de décision pour le déplacement sont possibles. Le premier mode, intitulé « *Dominant color* », fonde la décision de mouvement de la fourmi, d'un point de la grille de déplacement au point immédiatement voisin, selon la perception de la plus forte émission de phéromone. Le second mode, intitulé « *Ranking Computation* » s'appuie sur l'ensemble des caractéristiques du profil de la fourmi et du profil de son environnement immédiat pour le mouvement. Lors de ces décisions de mouvement, puis plus tard de dépôt, un jeu concurrentiel entre plusieurs centres attracteurs intervient inévitablement (Figure 33). On introduit également dans le déplacement de la fourmi une dose de hasard, dans une proportion assez grande, puisque sur trois itérations, ou trois pas franchis par la fourmi, deux pas se font de façon « déterminée » selon la couleur dominante (*Dominant color*) ou bien selon la perception du profil moyen alentours (*Ranking Computation*), et le troisième pas se fait quant-à-lui au hasard. Cela correspond à la touche d'inattendu ou de comportement atypique qui survient parfois chez l'homme, ou chez l'animal. Cela empêche aussi des congestions locales que la discrétisation de l'espace de simulation renforce beaucoup plus que dans une situation réelle. Une fois le déplacement et le dépôt réalisés lors de la simulation, il convient d'évaluer le *profil du nid construit*, c'est-à-dire le *profil des visiteurs du centre culturel* positionnés dans le disque dessiné par la fonction *Template*. Un calcul de la densité des individus selon la surface de ce disque permet d'apprécier ce profil de visiteurs. On a alors le détail par caractéristiques de couleur (âge, sexe, statut social, niveau éducatif). On peut également juger de l'efficacité de l'attraction par couleur de façon relative, en divisant respectivement la densité de chaque couleur par son amplitude. C'est là que l'on peut se rendre compte en observant le jeu de couleurs présentes de l'effet indirect de feedback, que les autres critères peuvent avoir dans l'attraction d'un centre vis-à-vis du critère dominant de l'attraction. Par exemple, un centre dont la phéromone de plus forte intensité est rouge n'attire pas uniquement du matériel (individus sociaux) de couleur rouge.

Des phéromones peuvent être plus attractives non pas par leur seule intensité, mais par la plus grande proximité d'un centre. On peut, en outre, juger de la capacité d'adaptation du système, si l'on rajoute un mécanisme supplémentaire d'attraction pour les usagers, comme par exemple une politique tarifaire de prix bas, de manière à attirer un jeune public entre 15 et 30 ans, et en suggérant un certain seuil d'individus de 15 à 30 ans qui produit un effet déclencheur pour le centre culturel considéré. Le processus d'adaptation s'enclenche par une modification de la force d'attraction de la phéromone en question (l'âge dans cet exemple).

Figure 33



Nous avons présenté ici le fonctionnement et la nature du modèle de simulation que nous choisissons d'utiliser pour tester le système spatio-temporel formé des lieux culturels en ville. Partant de ce système composé des trois types d'acteurs que sont les

individus sociaux, les *lieux culturels* et *l'environnement spatial urbain*, nous postulons que les comportements culturels peuvent s'appréhender par les interrelations complexes qui se nouent entre ces trois types d'acteurs. Nous pensons aussi que les comportements collectifs peuvent émerger à partir des caractéristiques multicritères définissant des individus sociaux, qui vont influencer en partie leur comportement, l'autre part laissant la place au hasard. Tout en exprimant la complexité des interrelations et des multicritères, ce modèle permet de calculer la répartition des usagers dans une configuration spatiale donnée. Il semble plus difficile d'exprimer globalement un tel mécanisme dans sa complexité dynamique par un système d'équations. On attend ainsi d'obtenir, par la simulation dynamique du système, des formes de concentrations spatiales autour des centres culturels, voire des spécialisations en termes de profils de visiteurs. Il nous reste maintenant à replacer ce modèle de simulation dans un contexte urbain réel. C'est ce que propose le chapitre qui suit.

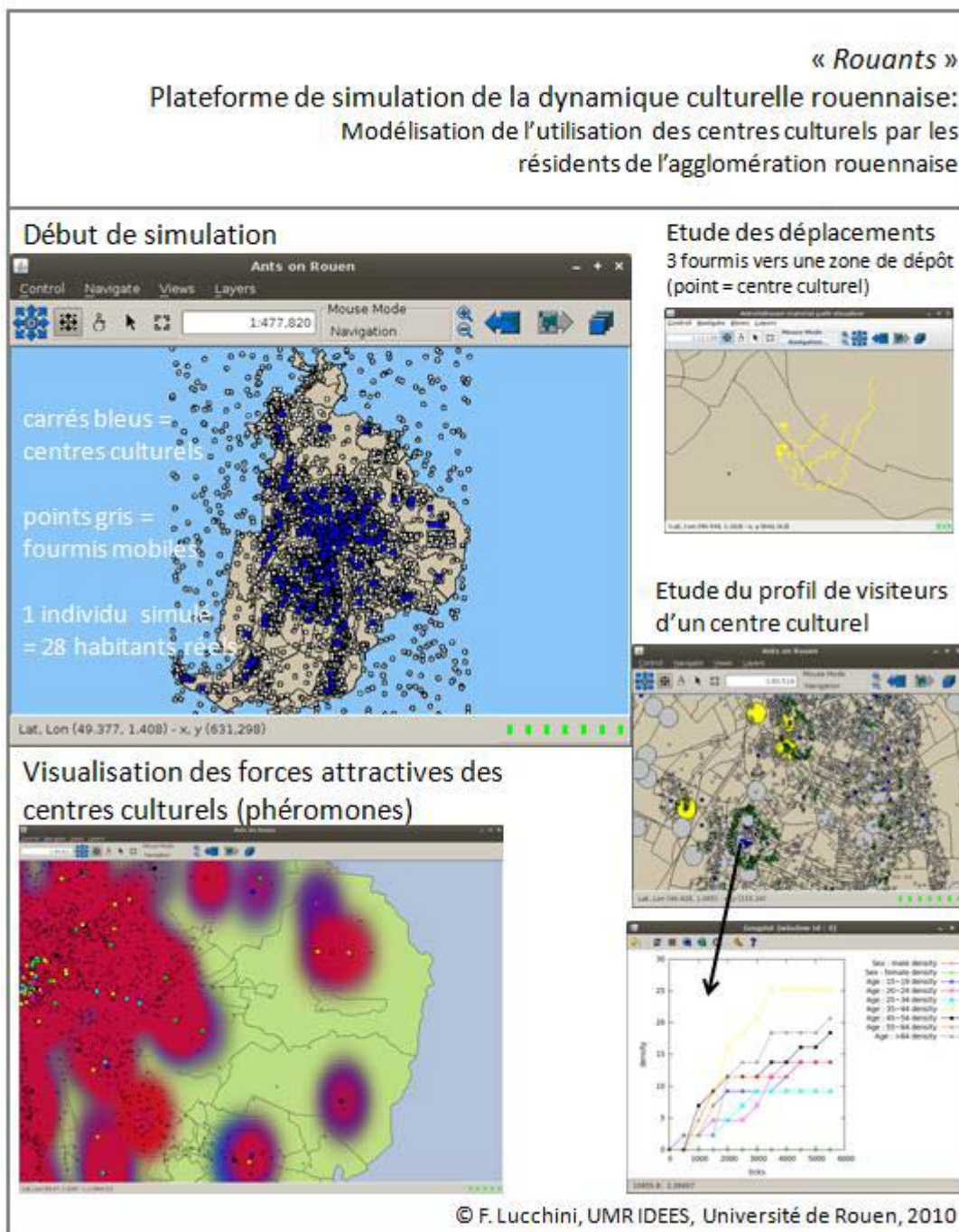
II.II.3) « Rouants », une plateforme pour simuler le comportement des usagers des lieux culturels de l'agglomération rouennaise

Dans un premier temps, la simulation de la dynamique culturelle urbaine des usagers de lieux culturels en milieu urbain a d'abord investi un espace « neutre », sans aucune correspondance avec une réalité urbaine quelconque. En revanche, la plateforme de simulation « *Rouants* » propose de simuler la dynamique culturelle urbaine sur la base de la physionomie spatiale de l'agglomération rouennaise et de la répartition réelle des édifices culturels. De même, pour les individus sociaux, on utilise le référentiel réel des résidents à l'échelon de l'îlot (quartiers urbains du Recensement Général de la Population de 1999), en termes d'âge, de genre, de statut socioprofessionnel et de niveau éducatif (Figure 34). Les caractéristiques des individus simulés sont le reflet de celles des îlots urbains. La simulation propose un ratio de 1 individu simulé pour 28 habitants réels. Les forces attractives des centres culturels correspondent aux statistiques nationales de la sociologie de la culture dont la structure est identique depuis les années 1970. La plateforme « *Rouants* » simule à partir de ces éléments la complexité spatiale et l'émergence d'organisations.

Pour un espace de simulation qui s'appuie sur des caractéristiques urbaines réelles, il convient de réaliser au minimum 50000 itérations pour que les 700 fourmis mobiles présentes dans la modélisation parviennent à la formation de polarisations assez stables de visiteurs autour des centres culturels présents dans la ville. On constate alors qu'énormément de matériel (individus) a été déplacé par les fourmis, et que la configuration générale finale correspond à une polarisation distribuée et auréolaire autour des centres culturels, dont il convient d'analyser les profils de visiteurs au travers des graphiques associés : quels sont les gens qui viennent précisément dans cet édifice culturel-ci ? Cela

correspond-il au profil habituel de visiteurs selon la nature de l'édifice étudié ? Les mécanismes de déplacements sont, eux aussi, intéressants à explorer, dans la mesure où des bifurcations peuvent s'entrevoir en cours de route pour certaines fourmis colorées (Figure 34). La question du moment à partir duquel survient la concentration distribuée sur le territoire est également un point à soulever en termes de temporalité, puisqu'une spécialisation s'installe. Dans les simulations réalisées à l'aide de la plateforme, il semble que

Figure 34



la concentration et la spécialisation progressent de manière relativement régulière jusqu'à une stabilisation des formes spatiales observées autour des centres culturels. Mais il est peut-être envisageable en introduisant des perturbations d'assister à des phénomènes cycliques qui se répètent. Bien sûr, on peut trouver des limites à cette simulation de la dynamique culturelle urbaine, qui peuvent aiguillonner des développements futurs. Par exemple, la surconcentration d'édifices culturels au cœur de l'agglomération rouennaise pousse les fourmis à déposer leur matériel (individus sociaux) sur la bordure extérieure de cette zone très dense en forces attractives. Il y a là un point à améliorer. De même, l'existence d'édifices remarquables et uniques dans une ville (type Tour Eiffel, ou dans une moindre mesure, Zénith, ou festival de renom) conduit nombre de personnes à couvrir une très grande distance pour s'y rendre. Cet aspect d'édifices remarquables est à intégrer dans la modélisation par une force attractive bien différente que les phéromones habituellement utilisées, de manière à rendre un édifice incontournable, qui capitalise bien plus que tous les autres un volume de visiteurs. Une autre amélioration peut encore être apportée. Elle concerne la question des distances que chaque fourmi mobile couvre. Pour l'instant ces distances sont relativement réduites, alors que l'on sait, à propos des comportements culturels, qu'on accepte de couvrir de grandes distances kilométriques (parfois au-delà de 100km) ou de grandes distance-temps, pour assister, selon les cas, au concert de son chanteur ou de son groupe de musique préféré, ou bien à un spectacle d'opéra unique. Il est connu également qu'on n'acceptera pas de grands déplacements, ni un temps trop long pour se rendre à la bibliothèque municipale (un maximum de 15 mn tolérées pour le déplacement). Toujours dans les questionnements à propos de la mobilité, il faut envisager de rajouter la contrainte spatiale imposant aux fourmis mobiles de se déplacer selon un réseau de communications réel. Cela permettrait de voir si la Seine constitue effectivement une barrière dans la mobilité des usagers des édifices culturels qui hésiteraient à la franchir. De même, les limites communales constituent dans la réalité des pratiques culturelles de formations artistiques une barrière forte, dans la mesure où cela peut entraîner une surtaxe d'un tiers du prix pour l'adhérent qui réside dans une autre commune que celle où l'école de musique est localisée. Enfin, la question de l'implantation d'un nouvel équipement culturel se pose. A quoi va conduire l'apparition de la nouveauté ? Comment les comportements des fourmis vont évoluer ? Quelle traduction spatiale cela aura vis-à-vis des concentrations de visiteurs autour des centres culturels ? Ces questionnements sont d'autant plus d'actualité que le quartier péricentral Seine Ouest de la ville de Rouen subit actuellement une recomposition urbaine, à partir d'une ancienne emprise industrialo-portuaire. La simulation de l'implantation d'un nouvel édifice peut conduire à apporter des éléments pour une aide à la décision, notamment lorsqu'on envisage pour la recomposition du quartier d'y implanter un multiplexe cinématographique.

Ce chapitre nous a permis de présenter un essai de simulation de la dynamique culturelle urbaine au travers des comportements des usagers des lieux culturels en milieu urbain. Nous avons choisi de modéliser ces comportements à partir de la réalité matérielle de

l'agglomération rouennaise, pour explorer précisément les comportements culturels des résidents rouennais dans une réalité spatiale contraignante. Le fonctionnement systémique est évident. Les dynamiques d'attraction opèrent et se traduisent par des phénomènes de concentration d'usagers autour des lieux culturels. Les mouvements collectifs surviennent à partir des interactions entre individus et par l'intermédiaire de leur environnement. Il y a bien auto-organisation. De même, des mécanismes d'adaptation du système à une perturbation, comme l'instauration d'une politique tarifaire ou d'une politique de meilleure accessibilité, se déroulent. On est donc bien en présence d'un système complexe dynamique, où le jeu d'interactions entre les individus sociaux, les lieux culturels et l'environnement spatial urbain, conduit à comprendre les pratiques culturelles en milieu urbain. La plateforme de simulation « *Rouants* » rend possible de tester notre système spatio-temporel culturel conceptualisé précédemment, d'y introduire des perturbations, et d'en apprécier le comportement systémique, tout en tentant de reconnaître des formes spatiales particulières et des discontinuités spatiales et temporelles.

Conclusion du chapitre II : Un système simplifiant la réalité et des pistes ouvertes sur la dynamique culturelle urbaine

Dans ce chapitre, nous avons démontré qu'il est possible de simuler l'émergence spatiale à partir du cadre conceptuel des systèmes complexes, de l'auto-organisation et des méthodes d'intelligence collective. Le jeu complexe des éléments sociologiques, urbains, environnementaux et politiques en place dans une ville peut ainsi être étudié de manière dynamique, dans un système simplifiant la réalité. Notre choix s'est porté dans cette modélisation sur les usages des lieux culturels en milieu urbain. Ce choix aurait tout aussi bien pu envisager les conditions de possibilités pour la création d'un édifice culturel dans un cadre systémique. On aurait alors pour acteurs du système, les individus sociaux, dont certains sont susceptibles de créer un édifice culturel ou une manifestation temporaire, les lieux culturels en place dans la ville, et l'environnement spatial urbain. Pour mieux connaître les comportements des usagers des lieux culturels, nous nous sommes appuyés sur une modélisation systémique, qui permet de creuser cette question d'une manière dynamique. Il est vrai que cette approche systémique, et la plateforme de simulation « *Rouants* », apportent la preuve d'un fonctionnement du système spatio-temporel culturel conceptualisé dans le chapitre II.1.3. Dans le même temps, elles ouvrent de nouvelles pistes, pour saisir la dynamique culturelle urbaine, qui complètent de manière pertinente l'approche classique des lieux culturels que l'on peut dresser d'un point de vue descriptif par des méthodes de

géographie culturelle ou des méthodes d'analyse spatiale descriptive. C'est par ces approches dynamiques que l'on peut comprendre les effets systémiques, les rétroactions positives des utilisateurs sur le développement des centres culturels qui renforcent le processus, et les rétroactions négatives qui le régulent. Dans ces approches dynamiques on considère généralement qu'il n'est pas nécessaire d'user de trop de déterminisme pour parvenir à un comportement émergent. On choisit plutôt de distribuer le phénomène et d'observer la solution qui en émerge dans le sens « *bottom up* » d'un mécanisme provenant de l'échelon le plus fin (individu) et se traduisant à l'échelon supérieur (collectif). Ainsi, on peut s'aventurer à tester un effet générationnel, par exemple une évolution des pratiques culturelles suivant les générations, ou encore un effet du niveau éducatif si la composition sociale du quartier bouge vers une gentrification, ou encore un effet du niveau socioéconomique en lien avec le prix d'un spectacle ou d'une sortie culturelle, ou bien d'autres effets de nature spatiale sur la mobilité... Emmanuel Kant précisait que la liberté revient à des conditions de possibilités. Nous avons tenté ici, au travers de cet essai de modélisation de la dynamique culturelle urbaine, de présenter les conditions de possibilités des usagers des lieux culturels, et de laisser émerger l'organisation dans un univers d'incertitudes. Dans le chapitre suivant, nous investissons une autre piste relative à l'usage de lieux culturels particuliers : les festivals et manifestations culturelles temporaires dans la ville.

Chapitre III : La pratique d'une manifestation culturelle : une expérimentation pour comprendre et modéliser l'usage en temps réel d'un évènement

Introduction chapitre III : La « pulsation urbaine » derrière la manifestation culturelle

Quand vient le moment d'une manifestation culturelle, la ville semble prendre d'autres couleurs, d'autres contours et d'autres usages. Lorsque les festivals, fêtes, et animations de grande ampleur investissent de façon temporaire l'espace urbain, ils impulsent un moment festif et vivant, détournant le regard d'une réalité quotidienne habituelle. Certains disent que cela répond à des attentes éminemment politiques de stratégies de marketing urbain et de séduction par l'image. D'autres pensent qu'il s'agit d'un vecteur pertinent pour renouveler les publics de la culture et toucher des personnes habituellement absentes du champ des pratiques culturelles. Quel que soit le but poursuivi par ces manifestations temporaires, et d'ailleurs ces buts peuvent sûrement s'entrelacer (Lucchini F., 2003), ces festivals ou manifestations temporaires investissent une partie de la ville. Cette prise de possession urbaine par l'évènementiel peut être soit convenue, lorsqu'il s'agit d'expositions muséographiques de renom situées dans des édifices permanents dédiés à l'art et à la culture, soit inhabituelle et surprenante, lorsque d'autres espaces urbains non dédiés à la culture en sont le support, comme une ancienne friche industrielle ou les rives d'un cours d'eau. Les lieux culturels peuvent ainsi par l'évènementiel prendre position de manière habituelle ou inhabituelle dans le dispositif urbain. C'est précisément ce dernier cas qui se passe tous les cinq ans maintenant à Rouen, où se déroule un rassemblement mondial festif et gratuit d'une cinquantaine de vieux gréements, de grands voiliers et de navires de guerre, qui investit les quais de Seine durant une dizaine de jours, au début du mois de juillet (Lucchini F., Hucy W., 2008). Cette fête populaire d'accès gratuit sonne comme un rappel du lien identitaire que la ville de Rouen entretient avec son fleuve et la mer. Le temps de cette manifestation culturelle, qui attire une foule nombreuse et des animations multiples autour des navires et des marins venus du monde entier, l'animation de la ville se trouve bouleversée. L'évènement festif introduit une variabilité des usages de la ville, et remet en cause l'inégale hiérarchie consommée des quartiers centraux attracteurs. L'évènementiel semble ainsi détenir un potentiel d'animation des espaces urbains hors de leur quotidienneté, se comportant comme des hétérotopies, qui vont modifier l'ordonnancement des multiples temporalités et spatialités qui s'exercent de façon mouvante dans le quotidien urbain, ou dans le déroulement de la semaine. Les déformations introduites par ces hétérotopies festivières ou ces lieux culturels temporaires peuvent accentuer ou modifier la marche quotidienne de la vie urbaine. Notre projet tient

précisément dans ce chapitre à s'intéresser à ces déformations introduites par les hétérotopies festivières qui juxtaposent plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un même lieu. Pour comprendre l'usage que les individus ont des lieux culturels temporaires, il faut envisager les formes diverses que peut prendre la visite de ces lieux, depuis une simple visite associant loisirs et convivialité, à une sortie touristique, jusqu'à un usage culturel et patrimonial plus accentué. Laissant de côté les retombées en termes de réseaux sociaux, de géomarketing, ou d'économie culturelle, nous interrogeons ici la pratique de la ville que les usagers de la téléphonie mobile développent lors d'une manifestation culturelle gratuite de grande ampleur comme l'« *Armada* » à Rouen en 2008. L'activité communicationnelle des usagers de téléphones portables (appel entrant ou sortant, SMS entrant ou sortant) est mise en relation avec l'intérêt que suscite la manifestation « *Armada 2008* ». L'analyse des flux d'appels GSM et de leur géolocalisation constitue une source d'information nouvelle et originale pour saisir la pulsation urbaine, c'est-à-dire l'intensité variable de la vie urbaine et des usages de la ville. Ce champ d'investigation novateur est le fruit d'une recherche de deux géographes, Bernard Elissalde et moi-même, curieux des aspects « espace-temps » en milieu urbain et de leurs évolutions. Notre projet est ainsi d'explorer, de visualiser et de comprendre la pulsation de la ville par l'intermédiaire de données spatiales et temporelles fines de téléphonie mobile fournies par la société Orange. Considérant que la quotidienneté des pratiques culturelles des individus qui téléphonent et circulent dans la ville est relativement bien connue par d'autres enquêtes et d'autres sources, nous centrons cette piste de recherche sur le caractère déformant des pratiques urbaines engendrées par un événement culturel, qui introduisent une sorte d'« arythmie » dans la pulsation de la ville.

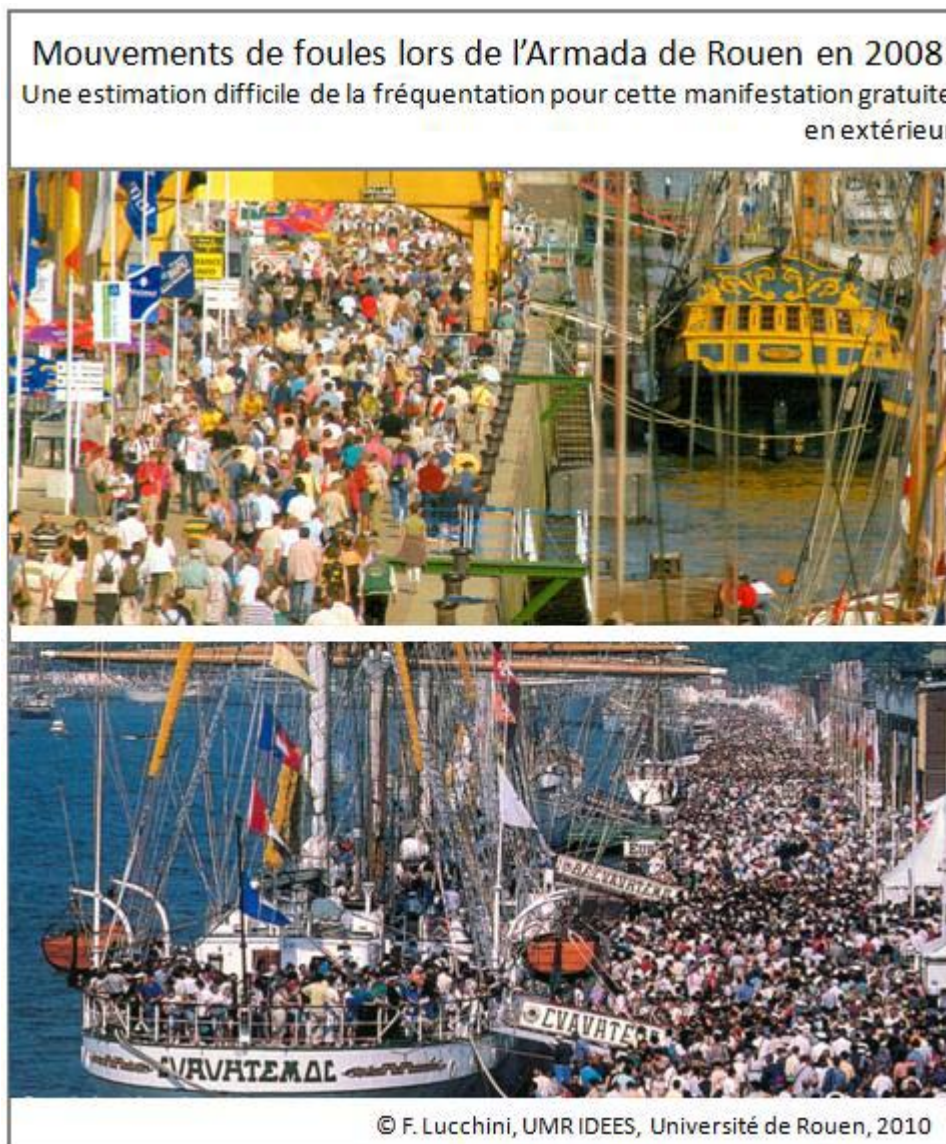
II.III.1) Une estimation fondée sur les mouvements des usagers téléphoniques

Notre observation de l'Armada 2008 à Rouen s'inscrit dans la continuité d'autres tentatives cherchant à saisir l'impact d'événements culturels sur la marche quotidienne de la ville. La présence extraordinaire de foules en ville, les problèmes que cela peut engendrer physiquement sur le fonctionnement-même de la ville, ou les retombées politiques, médiatiques, économiques, culturelles, attendues sont des champs d'investigation déjà embrassés. En revanche, peu d'expérimentations ont porté sur les données enregistrées par les opérateurs de téléphonie mobile.

Une équipe du M.I.T. Massachusetts Institute of Technology dirigée par Carlo Ratti a exploré l'idée d'une ville dans laquelle on peut percevoir, à travers les données téléphoniques, la présence de foules spécifiques, de manière à améliorer le fonctionnement des services publics. Cette équipe de recherche a par exemple cartographié les déplacements de la foule constituée par les fans de la chanteuse Madonna lors d'un concert

à l'Olympic Stadium de Rome le 10 juillet 2006. Le suivi de la foule grâce à la localisation des utilisateurs de téléphones portables, a pour principal objectif d'aider à la gestion en temps réel de grandes manifestations (problèmes de circulation, éclairage, signalisation, etc...). De son côté, le laboratoire parisien « Orange Labs » a conduit des recherches du même ordre, observant par exemple les regroupements de foules lors de la fête de la musique dans les différents quartiers de Paris (voir le site www.urbanmobs.fr). Ce laboratoire oriente, en revanche, ses travaux vers les questions de sociabilité, à travers les catégories de réseaux sociaux produits par les usagers de téléphones portables, ou encore vers des questions de gestion de temps et d'agendas d'individus utilisateurs de technologies en temps réel (Aguiton C., Cardon D., Smoreda Z., 2009). Pour notre évènement culturel localisé à Rouen, des études précédentes utilisant une approche plus classique de comptage sur les quais (Figure 35), estiment sans grande précision le niveau des visiteurs de l'Armada, dans une

Figure 35



fourchette de 1 à 10 millions de personnes par jour (Bovy P., Potier F., Liaudat C., 2003). L'étude de la présence des usagers de la téléphonie mobile semble pouvoir dépasser ces formes de comptages incertains. De plus, les données téléphoniques offrent l'opportunité de porter un regard sur l'intensité de la pratique des visiteurs à propos de l'évènement en lui-même, mais encore, elles permettent de percevoir les usages et les pratiques de l'espace urbain dans son ensemble. Les précurseurs de ces questions en géographie ont développé les concepts de « *Time-Geography* » (Hägerstrand T., 1967). Ils se sont attachés à comprendre l'espace-temps par la connaissance de parcours individuels dans la ville, avec comme variable temps, les phases successives d'une journée, et pour la variable espace, les localisations successives d'un individu dans la ville.

Suivre les individus à travers leurs mouvements dans l'espace au cours du temps est l'option que nous avons choisie pour appréhender la pulsation de la ville et les perturbations introduites par un évènementiel culturel. Lors de grands rassemblements, les technologies nomades et l'émotion suscitée par le spectacle, ainsi que les effets de foule, conduisent à une intensification des appels téléphoniques de toute nature. On peut ainsi poser le principe d'une estimation de la présence des visiteurs d'une manifestation culturelle gratuite à l'aune de la présence d'usagers téléphoniques sur le lieu même de la manifestation, de même que le volume des appels renseigne potentiellement sur l'intensité émotionnelle partagée. Nous investissons donc des données émises à l'échelle individuelle (un utilisateur de téléphone portable appelé « alias »), mais observons les mouvements collectifs qui en émergent (les concentrations d'« alias » qui passent des appels téléphoniques divers, enregistrés au niveau des antennes). Ces concentrations spatiales à un moment donné du temps d'alias ou d'usagers téléphoniques peuvent être comprises comme le frottement produit par plusieurs temporalités, l'une issue du rythme de la ville, et l'autre, relative au rythme de la manifestation. On peut alors poser la question d'un recouvrement des temporalités et des spatialités, ou bien d'une distinction possible. Le chapitre qui suit propose une réponse.

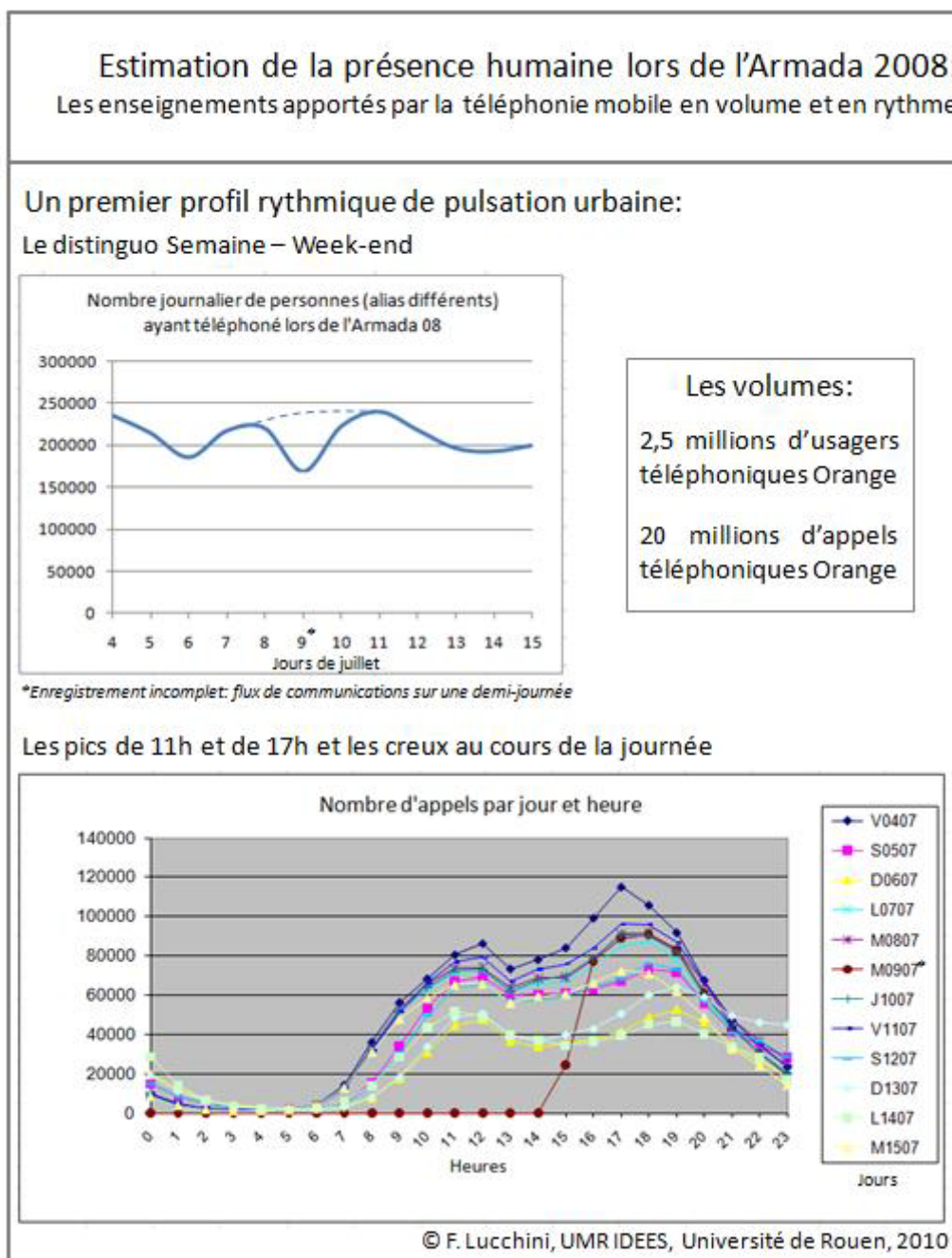
II.III.2) Des mouvements de population révélant un évènementiel

L'estimation du volume de visiteurs de l'Armada 2008 peut être conduite au travers des informations apportées par la téléphonie mobile. La difficulté réside dans le fait que l'information sur la manifestation culturelle est noyée dans le flot des appels téléphoniques de la ville entière. Il convient donc de développer des procédés qui nous permettent de parvenir à séparer ce qui provient de la ville de ce qui provient de la manifestation.

Vingt millions d'appels téléphoniques ont été enregistrés pendant les dix journées qui ont accueilli la manifestation Armada 2008. Deux millions et demi d'usagers téléphoniques ont passé ou reçu ces appels par l'opérateur Orange (Figure 36). Si l'on considère X comme

le nombre d'usagers téléphoniques présents dans la ville de Rouen et comptabilisés par l'opérateur Orange, on doit multiplier ce nombre par 2, en raison de la part de marché de

Figure 36



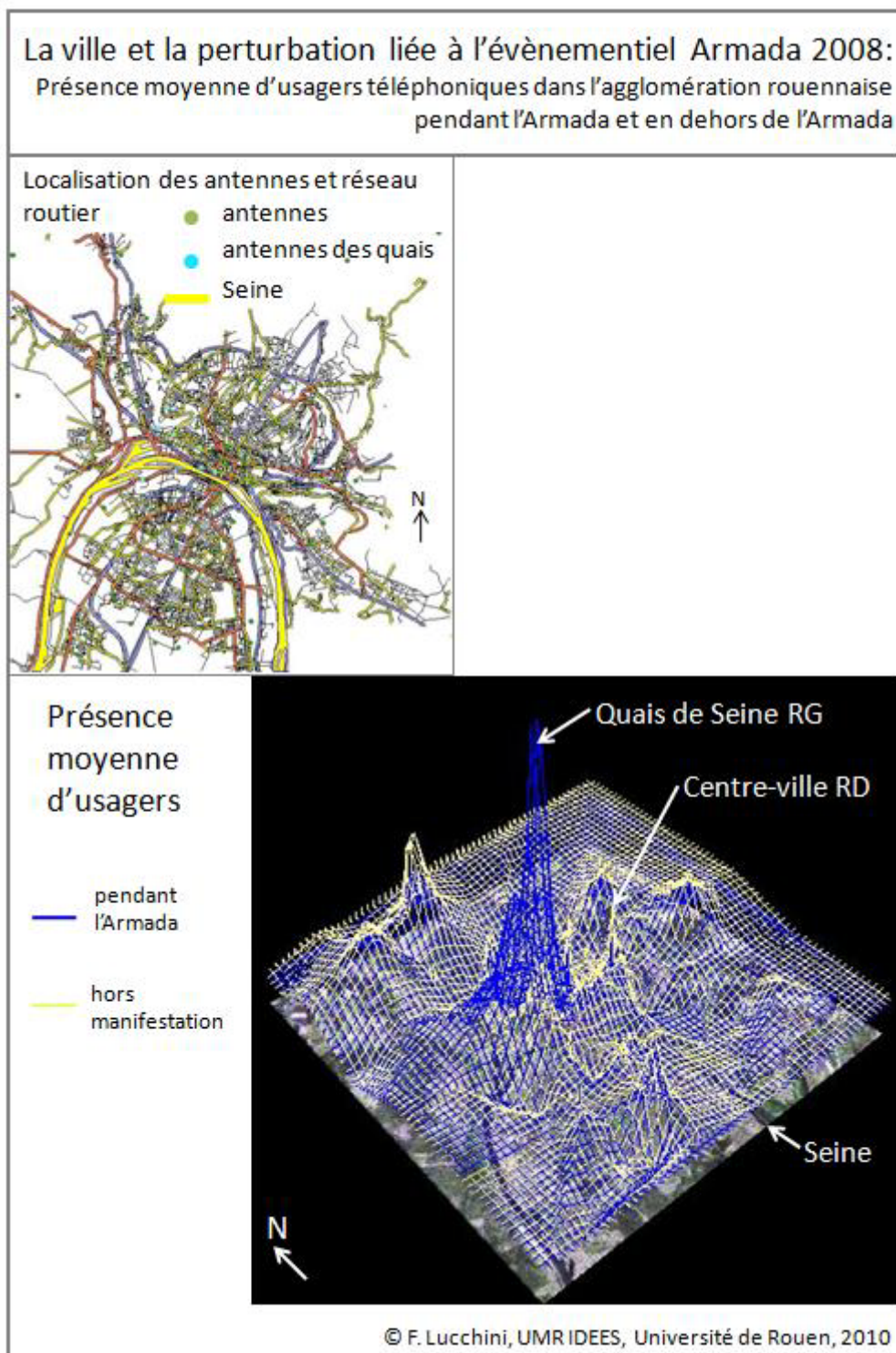
téléphonie mobile détenue par l'entreprise Orange (50%). On doit ensuite, ajouter à 2X, une petite quantité de personnes réfractaires au téléphone portable et aux technologies nomades, ainsi qu'un volume de jeunes enfants ne possédant pas (encore) de téléphone portable. Ainsi, la présence humaine que l'on estime pour les dix journées de juillet 2008 considérées, s'élève à plus de 5 millions de personnes, qui circulent dans une agglomération

urbaine de 400 000 habitants. Ces volumes de personnes ne se distribuent pas selon un rythme uniforme sur l'ensemble des jours, ni sur le déroulement des 24 heures composant une journée. La téléphonie mobile apporte des enseignements à propos du comportement des usagers de la ville en termes de temporalités. Un premier profil rythmique de la pulsation de la ville concerne le distinguo qui s'opère entre la semaine et le week-end (Figure 36). La semaine correspond à un temps où les usagers de téléphonie mobile sont davantage présents en ville et actifs : c'est la partie convexe de la courbe du nombre journalier d'alias présents (rappelons que pour le 9 juillet 2008 les enregistrements des alias et des appels sont incomplets puisque les flux de communications n'ont été sauvegardés que sur une demi-journée). Le week-end, en revanche, correspond à un temps de moindre présence et de plus faible activité téléphonique : il s'agit des deux parties concaves de la courbe du nombre journalier d'alias présents. Un second rythme de la pulsation urbaine s'entrevoit dans le déroulement des 24 heures composant une journée. Quel que soit le jour de la semaine ou du week-end, on observe une similarité de la forme des courbes du nombre d'appels par jour et par heure, du vendredi 4 juillet 2008 au mardi 15 juillet 2008. Des pics d'appels téléphoniques s'identifient nettement vers 11h du matin et vers 17h dans l'après-midi, tandis que des moments plus creux en échanges téléphoniques correspondent à la tranche nocturne de 1h à 6h du matin, et dans une moindre mesure, à la tranche diurne de 12h à 15h. Ces premières informations temporelles portent sur un comportement général appréhendé sur l'ensemble de la ville. La question suivante se pose : quelle est la part dévolue à la manifestation culturelle et à ce lieu culturel temporaire de l'Armada 2008 dans la ville à l'intérieur de ce volume de 5 millions de personnes ? Les temporalités et les spatialités sont-elles similaires ou distinctes ?

Pour appréhender la part dévolue à la manifestation, il convient de rentrer dans le détail des localisations des antennes captant la présence des alias et le volume des appels. La manifestation des vieux gréements se déroule sur les quais de Seine jusqu'au pont Guillaume le Conquérant, au-delà duquel les vieux gréements sont dans l'incapacité de circuler (c'est la limite entre le trafic maritime et le trafic fluvial). Rappelons que ces quais de Seine sont généralement relativement vides lors de la marche quotidienne de la ville de Rouen. Les antennes localisées à proximité des quais servent ainsi de référentiel spécifique à l'évènementiel culturel, tandis que les autres antennes sont assimilées à un référentiel d'animation normale de la ville (Figure 37). Une cartographie réalisée en trois dimensions nous renseigne alors de façon très immédiate et très visuelle sur la part des mouvements spécifiques que l'on doit rattacher à la manifestation Armada 2008 (nous tenons à remercier ici un chercheur de l'UMR IDEES, Sylviano Freire-Diaz, pour son apport cartographique). D'un point de vue technique, l'Armada s'est déroulée du 5 au 14 juillet 2008. En réalisant des calculs de présence moyenne d'usagers lors de la période de la manifestation et des calculs de présence moyenne d'usagers hors manifestation, nous avons dressé deux grilles en trois dimensions, que nous avons choisi de superposer. La lecture de cette cartographie est simple : ce qui émerge en bleu correspond à l'évènementiel, tandis que ce qui est en jaune

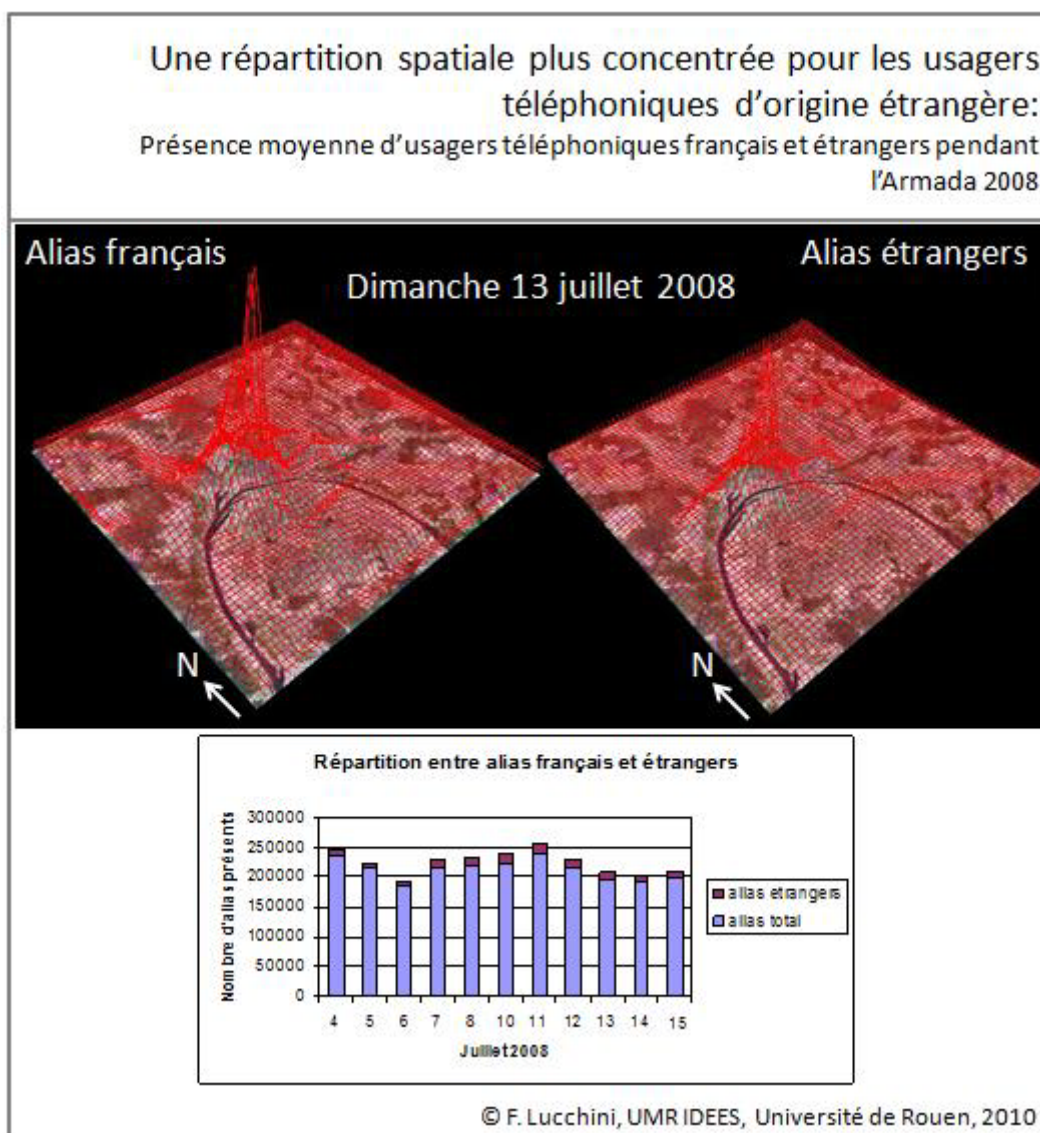
relève de la marche quotidienne de la ville (Figure 37). Les quais de Seine s'identifient spécifiquement seulement pendant l'Armada. On a ainsi démontré une première déformation générale qu'entraîne un évènementiel dans le fonctionnement habituel de la ville.

Figure 37



Derrière le pic bleu de présence humaine moyenne lors de l'Armada 2008 se cachent d'autres variabilités que nous présentons maintenant. La nationalité des usagers téléphoniques est un bon moyen de saisir la capacité d'attraction de l'Armada, par exemple selon la provenance de la population d'usagers téléphoniques étrangers. Cette population d'origine étrangère est composée de 116 nationalités différentes, en plus des Français. Les marins venant du monde entier contribuent sans doute à élever quelque peu la diversité. Les étrangers les plus nombreux, derrière les Français, sont les Anglais, les Italiens et les Belges à hauteur de quelques milliers de personnes. Suivent les Polonais, les Hollandais et les Allemands, et tous les autres. Dans l'ensemble, les ressortissants d'origine étrangère sont stables en volume sur la durée de la manifestation, aux alentours de 5% du nombre total d'usagers téléphoniques recensés en ville (Figure 38). Cette population est également

Figure 38

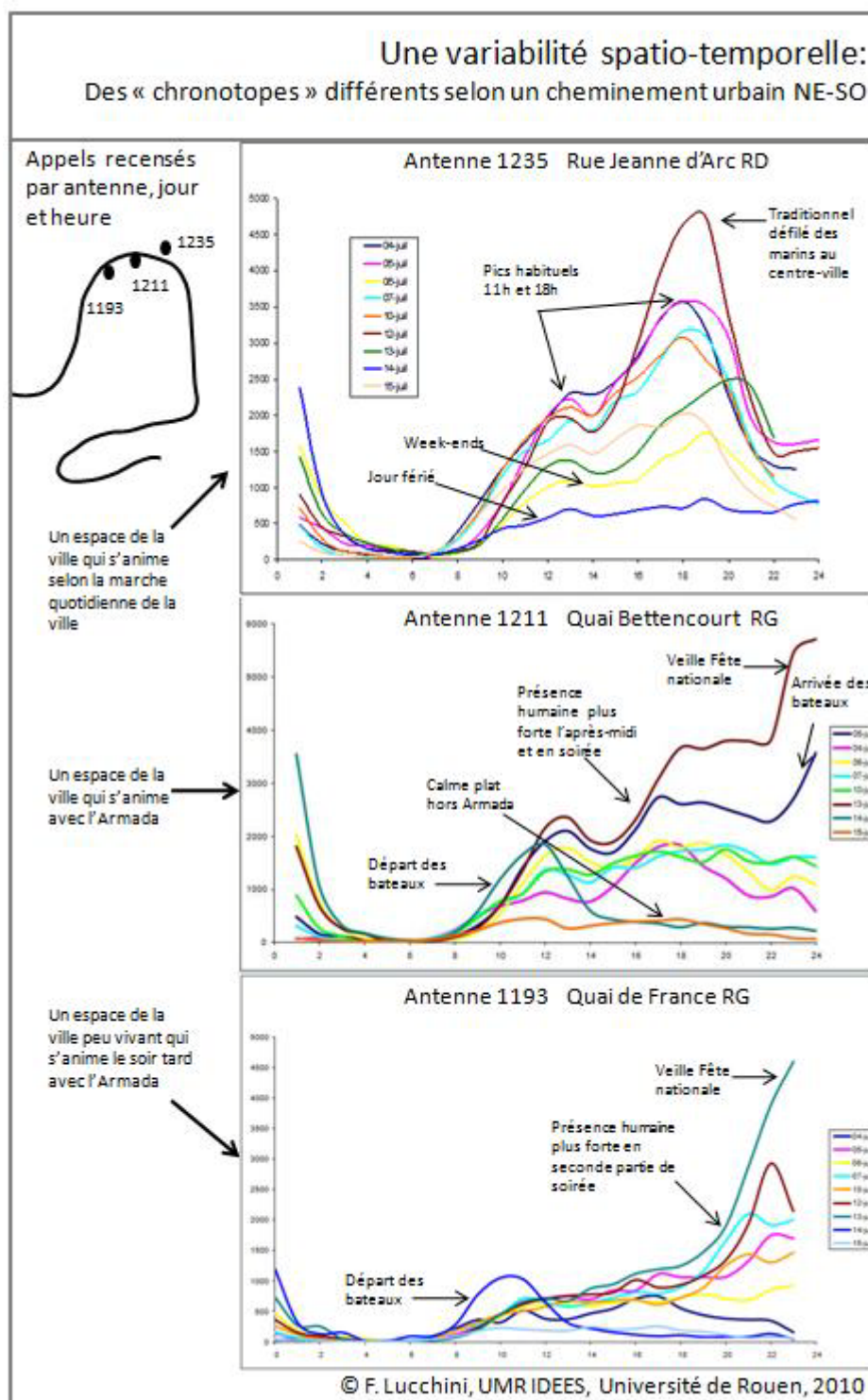


relativement stable du point de vue de sa répartition spatiale dans la ville, puisque en dépit des déplacements qu'elle effectue dans la ville, bien plus que les usagers téléphoniques français, elle se concentre sur le centre historique de la ville et sur les quais. En ce sens, la répartition des alias étrangers et des alias français pour la journée du dimanche 13 juillet 2008 en témoigne (Figure 38). L'effet Armada s'exprime pour les usagers téléphoniques français par une concentration multipolaire, tandis que pour les ressortissants étrangers elle prend une forme monopolaire. Le tropisme vers le fleuve et le patrimoine urbain rend compte des limites du déploiement touristique, que suscite un évènementiel urbain. C'est d'autant plus marquant, si l'on souligne que cette attractivité pour les ressortissants étrangers retombe quasi instantanément dès le lendemain du départ des bateaux. La répartition des alias français correspond, en revanche, davantage à un schéma multipolaire. Le centre historique Rive Droite, le quartier Saint-Sever Rive Gauche, les hauteurs universitaires de Mont Saint Aignan, et les différents centres d'activités économiques et commerciales, forment des pics de fréquentation dont les variations d'intensité dépendent principalement de la nature des jours observés, ouvrables ou chômés. Pendant les week-ends (ceux du 5 et du 12 juillet) alternent de fortes concentrations dans les rues piétonnes et sur les quais le samedi, ainsi qu'un volume d'utilisateurs plus réduit les dimanches et jours fériés comme le 14 juillet. Une fois ces répartitions générales brossées, il convient maintenant de s'intéresser à un échelon géographique plus fin.

L'étude fine des antennes captant les échanges téléphoniques et la présence des alias peut se dresser à la fois d'un point de vue spatial et d'un point de vue temporel. Selon l'angle d'approche spatial, on peut être surpris par les quantités de personnes concentrées en un point de la ville, comme nous l'apprennent les nombres maximum d'utilisateurs par antenne : 17 629 personnes le 13 juillet 2008 recensés par l'antenne du Boulevard des Belges, 17 379 personnes le même jour sur le quai Bettencourt côté Rive Gauche de la Seine, 15 638 personnes au Mont Riboudet cette fois du côté Rive Droite de la Seine, etc... D'un point de vue temporel, la pulsation de la ville évolue selon des rythmes habituels de semaine-week-end et de déroulement journalier. Mais la pulsation de la ville peut aussi être touchée par la temporalité de la manifestation. Cela conduit à des concentrations spatio-temporelles parfois très intenses. Ces concentrations spatio-temporelles identifient sans doute les zones de « saturation » de la ville. Ces zones de saturation, constituées par la présence concentrée d'utilisateurs téléphoniques en un lieu et à un moment donné de la journée, peuvent être assimilées aux zones attractives de la ville. Elles s'établissent, soit en croisant les temporalités et les spatialités de l'évènementiel et de la marche quotidienne de la ville, soit en relevant spécifiquement de l'une, la ville, ou bien de l'autre, l'évènementiel. Les données relatives à la présence spatio-temporelle des usagers téléphoniques révèlent une variabilité dans le temps et dans l'espace de ces zones attractives. Ainsi, plusieurs graphiques s'intéressant chacun à une antenne différente dans la ville rendent compte de

cette variabilité spatiale et temporelle (Figure 39). Si l'on chemine dans l'espace rouennais du Nord-Est au Sud-Ouest, de part et d'autre du méandre de la Seine, on passe par un semis d'antennes qui nous renseignent, chacune différemment, sur les concentrations spatio-temporelles qui les concernent. Le mouvement de Nord-Est en Sud-Ouest offre une lecture de cette variabilité spatio-temporelle. Cette approche se réfère aux « *chronotopes* » évoqués

Figure 39

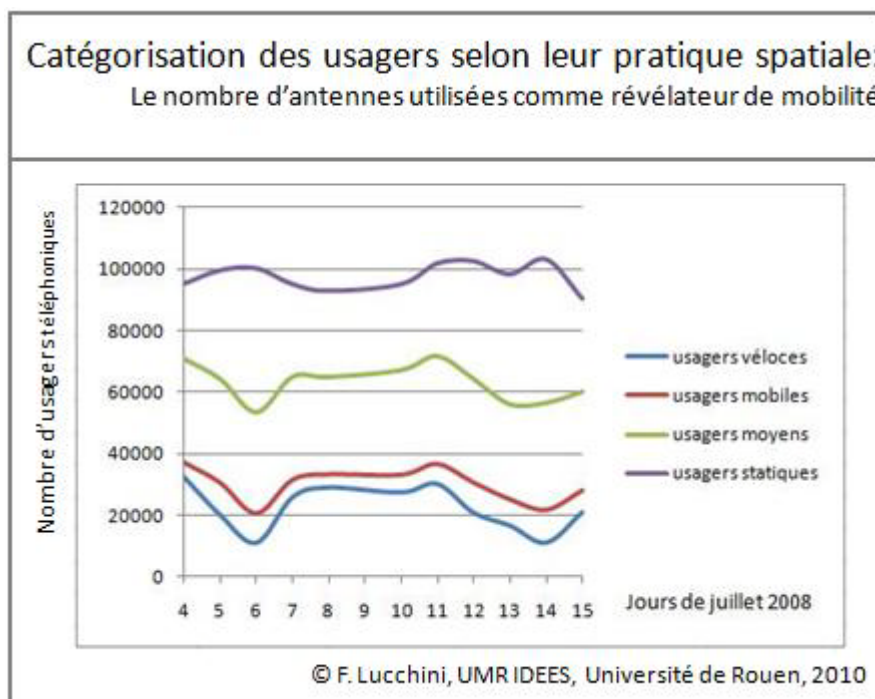


par Mike Crang et Henri Lefebvre à propos des rythmes et des usages de la ville, suivant le principe *qu'il se passe quelque chose à un moment donné dans un lieu donné* (Crang M., 2001 ; Lefebvre H., 1992). La coupe à travers le centre de Rouen depuis les boulevards périphériques au Nord-Est jusqu'aux quais de la Rive Gauche, à proximité des infrastructures portuaires, offre le spectacle des décentrement de l'attractivité des quartiers, et permet de suivre la foule des visiteurs selon les heures de la journée. Si les antennes du quartier piétonnier à proximité de la Place des Carmes connaissent des pointes d'affluence les vendredis et samedis aux heures d'ouverture des commerces, les antennes proches des quais prolongent, pendant l'Armada, l'animation urbaine bien au-delà de 20h. A proximité des antennes des quais, plusieurs festivités accompagnent l'Armada ; c'est-à-dire, en plus de la cinquantaine de vieux gréements, vieux voiliers et navires de guerre à visiter, des stands d'animations et de restauration tous les jours, des activités ludiques pour les jeunes, ainsi que des concerts gratuits dès 18h jusqu'à 2h du matin et des feux d'artifice gratuits tous les soirs à 22h. Toutes ces festivités introduisent une inversion entre les fréquentations diurne et nocturne. Contrastant avec la diminution de l'intensité des appels après 20 heures dans le centre, les quais connaissent, plusieurs jours durant, une reprise des flux, dans l'après-midi et entre 20h et 22h, qui culmine les samedis 5 et 12 juillet 2008, et surtout pour la soirée précédant la fête nationale française. Généralement, on souligne le caractère éphémère de toute manifestation de masse, qui interrompt brutalement le surplus de badauds dans les lieux festifs. Dans le cas de l'Armada 2008, on observe bien, après la parade des bateaux et le départ des voiliers, pour toutes les antennes proches des quais, le renvoi de ces lieux à leur statut habituel de lieux de promenade ou de jogging. Malgré les efforts de réhabilitation et de requalification des quais de Seine, la faible attractivité en matière de sociabilité urbaine de ces lieux pendant le reste de l'année (surtout les quais Rive Gauche), ne se trouve modifiée que par cet événementiel culturel majeur. Dans la même perspective cherchant à estimer la variabilité des temporalités et des spatialités, on observe qu'un même lieu dans la ville s'anime ou perd sa capacité d'attraction de densités d'usagers téléphoniques selon une heure spécifique. Observées à une même heure de la journée, à 18h puis à 22h, certaines antennes connaissent des oscillations de fréquentations d'ampleur notable à la hausse comme à la baisse. De fortes anomalies brisent ici ou là la régularité de la présence humaine. Par exemple, l'antenne proche du bas de la rue Jeanne d'Arc à proximité de la Seine produit près de 1500 appels supplémentaires le samedi 12 juillet à 18h par rapport à son équivalent horaire du samedi 5 juillet. Cette « surprésence » correspond au moment du défilé traditionnel des marins au centre de la ville.

Une fois la variabilité des temporalités et des spatialités démontrée dans l'espace urbain lors d'un événementiel ou lors de la marche quotidienne de la ville, on peut s'intéresser aux usagers de la téléphonie mobile, en les catégorisant selon le type de mobilité et de pratique spatiale de la ville qu'ils développent. Ainsi, on s'aperçoit assez rapidement qu'un lien étroit se noue entre les pratiques téléphoniques et les usages de la ville. La mobilité des usagers se reflète dans leur capacité à circuler dans la ville et à utiliser pour leurs échanges

téléphoniques un nombre variable d'antennes d'une personne à l'autre. Ce nombre d'antennes utilisées par les usagers nous permet de révéler l'existence de quatre catégories différentes d'usagers (Figure 40). La première catégorie, la plus nombreuse en effectifs d'usagers téléphoniques dessine les contours d'une population d'*usagers statiques* qui n'utilisent pas plus de deux antennes pour leurs échanges téléphoniques. La seconde

Figure 40



catégorie, en revanche, identifie nettement des *usagers véloce*, qui utilisent plus de 10 antennes, et pour certains, qui dépassent la centaine d'antennes. Entre ces deux extrêmes se situe la catégorie d'*usagers mobiles* qui se servent de 6 à 9 antennes dans la ville, et enfin la catégorie d'*usagers moyens*, qui utilisent des standards de comportements de 3 à 5 antennes dans la ville. Comme l'indique la figure 40, on se rend compte que les usagers statiques, à la différence de toutes les autres catégories, ne suivent visiblement pas le rythme habituel de la pulsation urbaine constaté avec le différentiel semaine-week-end. Au contraire, les pics du rythme des travailleurs s'inversent, ce qui nous fait supposer que cette catégorie d'usagers statiques relèverait plutôt d'une population de personnes retraitées ou de jeunes et d'adolescents. Une piste future intéressante serait en ce sens de creuser à la fois les itinéraires qu'empruntent ces quatre catégories différentes d'usagers dans la ville, mais aussi d'étudier leurs profils, de manière à mieux comprendre les pratiques spatiales de la ville auxquelles on peut les rattacher.

II.III.3) Un déplacement des zones attractives où le hasard intervient peu

La présentation que nous avons développée précédemment de la variabilité des temporalités et des spatialités de la pulsation de la ville lorsqu'elle accueille un événement culturel d'ampleur nous a permis de saisir l'étendue des potentialités de mobilité dans la ville pour n'importe quel individu, en tenant compte de contraintes spatio-temporelles. Ces potentialités et cette liberté se traduisent en des usages de la ville variables d'une personne à l'autre. Collectivement, cela dessine dans certains lieux et à certains moments du temps des zones attractives lors de fortes concentrations de présence humaine. Dans d'autres lieux et à d'autres moments apparaissent des espaces en creux dans la ville. Une grande variabilité semble sous-tendre ces mouvements collectifs. Nous proposons dans ce chapitre d'interroger la part dévolue au hasard dans ces répartitions et celle afférente à un certain déterminisme.

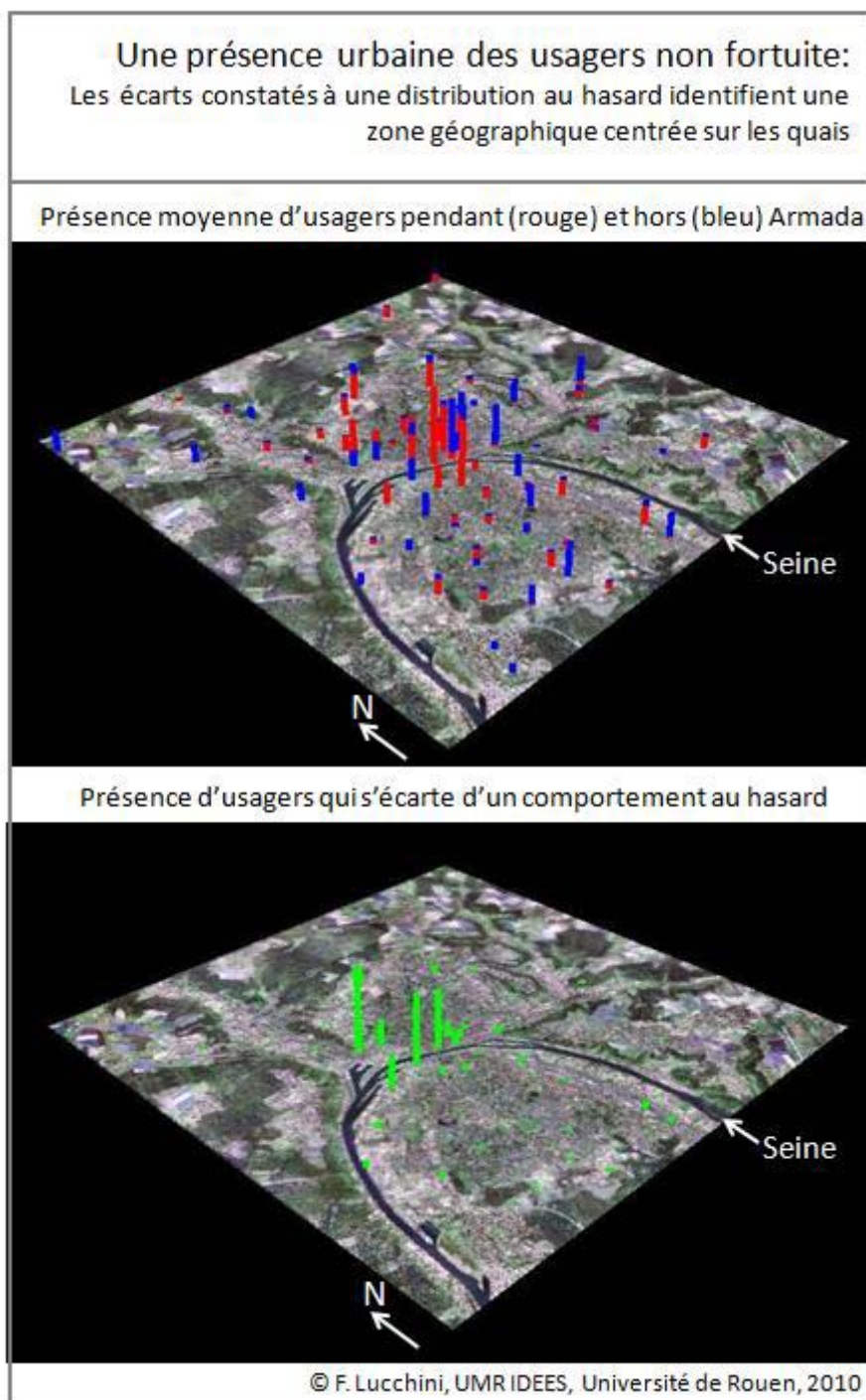
Puisque tout change, et que les concentrations spatio-temporelles accusent une variabilité importante dans la ville, on peut se demander si elles sont conduites par des mouvements aléatoires ou bien par des phénomènes dont on pourrait mieux cerner le caractère explicatif. Pour tenter d'expliquer les déviations observées sur l'espace urbain rouennais lorsque la ville accueille un événementiel culturel de renom, on choisit ici d'investir l'échelle d'observation spatiale des antennes, et donc de mouvements collectifs observés sur ces antennes. Nous pensons qu'un « indicateur de pulsation urbaine » peut consister en une mesure capable de montrer la capacité d'une antenne à concentrer un jour donné une proportion d'utilisateurs par rapport à l'ensemble des dix journées. Cet indicateur, calculé à partir du tableau de contingence des appels par antenne et par jour, correspond au calcul suivant : $\frac{X_{ij}}{X_{..}} * 100$ avec X_{ij} le nombre d'utilisateurs recensés à l'antenne i le jour j

$X_{..}$ le nombre total d'utilisateurs téléphoniques durant les dix jours

Cet indicateur de pulsation urbaine journalière démontre l'existence de concentrations d'utilisateurs par jour sur des antennes particulières, par rapport au nombre total d'utilisateurs pendant les dix jours. Savoir si ces mouvements et ces déviations sont le fait du hasard revient à réaliser un test d'indépendance sur les 579 antennes qui enregistrent les échanges téléphoniques des utilisateurs de l'opérateur Orange. Ces antennes sont réparties physiquement dans 307 lieux de l'unité urbaine rouennaise (un lieu correspond ici à un poteau sur lequel sont installées plusieurs antennes d'orientation différente). Comme on dispose des effectifs réels des alias comptabilisés par antenne, on peut confronter ces effectifs réels à une répartition théorique d'alias, qui postule que la position des antennes n'intervient pas dans l'affectation des concentrations. Seules les marges relatives aux effectifs généraux de personnes présentes interviennent dans cette répartition théorique

aléatoire d'utilisateurs téléphoniques. En comparant ces effectifs réels d'utilisateurs aux effectifs théoriques, une évidence émerge. La répartition observée dans la réalité s'écarte de façon

Figure 41



exceptionnelle de déviations possibles dans le cas d'une répartition au hasard (Mesure du χ^2 observée de 511062, alors qu'une déviation possible en cas de hasard est de l'ordre de 660). Les alias ont eu ainsi tendance à se regrouper et à se disperser en certaines antennes.

Leur répartition entre les antennes n'est donc pas anodine et fortement liée à la localisation de ces antennes. Parfois, les concentrations dépassent plus de 9000 usagers de plus qu'attendus un jour donné pour une antenne donnée. D'autres fois c'est 8000 usagers de moins qu'attendus en cas de hasard. Ainsi, par journée on se rend compte de la variabilité des concentrations des usagers par antenne, et l'on peut associer cette variabilité à une explication. Par exemple, on peut suivre assez facilement le départ des bateaux de Rouen vers la mer au travers des écarts positifs et négatifs que cela entraîne au niveau des antennes situées tout au long de ce parcours. Plus généralement, une visualisation de cette capacité explicative peut s'entrevoir sur l'ensemble de la ville. La présence urbaine des usagers de la téléphonie mobile, qui s'écarte d'un comportement au hasard, s'identifie nettement (Figure 41). Elle signale particulièrement une zone géographique, celle qui se compose des antennes des quais de Seine, lieu investi par l'évènementiel culturel de l'Armada (couleur verte de la figure 41).

Conclusion du chapitre III

D'une Armada à l'autre le souvenir de l'évènementiel n'est pas encore défait. Comme l'émotion et le souvenir reposent généralement sur un socle, cette manifestation des vieux gréements à Rouen touche à des besoins d'appropriation et d'identification. Certains désignent cette empreinte mémorielle en la replaçant dans ce qu'on appelle le « merveilleux urbain ». C'est le moment où l'éphémère, le festif et la culture remodelent la ville. On est alors éloigné du rythme de décisions politiques qui modèlent la ville à coups d'aménagements urbains divers. De la même manière qu'une empreinte de ce lieu culturel temporaire est enregistrée par l'esprit, on peut affirmer que n'importe quelle manifestation temporaire possède une « signature » particulière dans l'espace et dans le temps. Dans ce chapitre, on a ainsi démontré qu'un évènementiel de grande ampleur en extérieur et gratuit comme l'Armada de Rouen peut être appréhendé au travers des données de la téléphonie mobile. La signature de cet évènementiel se visualise dans un espace temps quotidien en temps réel, à l'aide de données spatiales et temporelles très fines. Ces données de la téléphonie mobile ont la faculté de traduire des usages spatio-temporels, pour l'évènementiel, mais aussi, pour la ville elle-même. La pulsation de la ville emprunte un rythme qui diffère de celui qu'on observe pour la manifestation : l'évènementiel introduit de la discontinuité et de la variabilité dans la pulsation urbaine. Ainsi, les centralités, ou à l'inverse, les marginalités instituées de certains quartiers sont momentanément subverties, le temps d'une manifestation, avant de retrouver leur place dans l'ordonnement urbain. A la faveur de la manifestation Armada, certains lieux n'émergent que temporairement

grâce à des usages déconnectés de leur fonctionnalité habituelle. Par son ampleur, ce type de manifestation crée les conditions d'une réappropriation collective de certains espaces et contribue à l'impression d'une relative cohésion de l'ensemble du puzzle urbain. En cela, les quais de la Seine pendant l'Armada relèvent des *hétérotopies* de Michel Foucault, en tant que lieux investis temporairement par des activités décalées par rapport aux utilisations ou aux délaissements des jours ordinaires. Les quais de Seine deviennent ainsi périodiquement, tous les cinq ans, un lieu culturel temporaire. La fabrique des lieux culturels n'emprunte ici pas uniquement la voie de la construction ou de la requalification dans de l'architecture existante. La fabrique des lieux culturels intervient aussi au moment de l'usage de ces lieux, même si cet usage ne dure que le temps d'une manifestation temporaire. S'intéresser à ces usages de lieux culturels temporaires ouvre des pistes de recherche relatives à la problématique de l'espace-temps dans la ville, et à la variabilité des temporalités et des spatialités lors d'un évènementiel. Cela peut sans doute nous conduire à développer de futures modélisations appréhendant la mobilité dans la ville et les pratiques de la ville. En particulier, les questions relatives aux itinéraires empruntés par les usagers de la téléphonie mobile, et celles concernant les mouvements de foules, ou encore celles de l'usage en temps réel d'un évènement, pourraient trouver un développement applicatif au travers de déclinaisons du modèle de simulation « *Rouants* » évoqué dans le chapitre II.II.

Conclusion de la partie II

La production des lieux culturels doit s'envisager dans l'espace européen, et particulièrement en France, comme une émanation d'un système d'acteurs présents dans la ville. Une cristallisation de ce système d'acteurs est intervenue aux sortir des années 1970. C'est le moment où convergent plusieurs facteurs. L'homogénéisation de la vie urbaine, l'affermissement d'une société de consommation de masse, et le développement des loisirs et de la formation artistique, se conjuguent avec un domaine culturel qui se professionnalise de plus en plus, et, avec les phénomènes de concurrence et de positionnement urbain qui s'expriment plus volontiers au travers de la culture. La traduction de cette cristallisation a pris la forme de créations de structures artistiques et culturelles variées en milieu urbain, composant ainsi une offre en édifices muséographiques et monumentaux, en structures de formation et de diffusion artistiques, en lieux culturels populaires, ou encore en festivités et en manifestations temporaires. Si l'on rentre dans le détail de ce système d'acteurs à l'origine de la création de structures socioéconomiques propres à la culture, on trouve d'abord les *individus sociaux*, qui résident ou qui circulent dans la ville, qui peuvent être pour une part infime d'entre eux, à l'initiative de la création

d'édifices ou de manifestations culturelles, et pour la plus large portion d'entre eux, de simples utilisateurs, ou non utilisateurs, de structures culturelles. Dans ce système se placent également les *lieux culturels* dont la nature conditionne en grande partie les volumes de visiteurs et surtout les profils de ces visiteurs. Ces lieux culturels sont capables de réagir et de contrer ces limitations par des politiques incitatives en direction de certains publics culturels. Ces lieux culturels peuvent aussi correspondre à un exemple de rééquilibrage du système, lorsque de nouvelles formes d'édifices culturels apparaissent en réponse à l'éclosion et à la diffusion de nouvelles pratiques culturelles. Le dernier acteur de ce système est spatial : c'est *l'environnement spatial urbain*, qui impose localement un support dont l'interface offre un certain nombre de contraintes historiques et spatiales. Globalement, ce système spatio-temporel formé par les lieux culturels en ville s'appréhende donc au travers des interactions qui se nouent entre ces trois types d'acteurs, les individus sociaux, les lieux culturels et l'environnement spatial urbain. Nous avons démontré les propriétés systémiques du système au travers de l'essai de modélisation dynamique de la complexité des usages des lieux culturels. Cette simulation de la dynamique culturelle d'une ville, visible au travers de la plateforme de simulation « *Rouants* », se positionne dans le cadre conceptuel des systèmes complexes, de l'auto-organisation et des méthodes d'intelligence collective. Le réseau d'interrelations entre acteurs et les formes culturelles collectives qui en émergent sur la spatialité urbaine sont au cœur de ce travail sur les lieux culturels et plus globalement sur la complexité de la dynamique culturelle urbaine. Comme les lieux culturels peuvent également revêtir un aspect temporaire, nous avons conduit une investigation sur un événementiel de grande ampleur en milieu urbain. L'Armada de Rouen, qui est une manifestation gratuite en extérieur, se déroule tous les cinq ans, en journée et en soirée, durant dix jours sur les 7 km de quais de Seine Rive Droite et 4 km Rive Gauche. Les données de la téléphonie mobile sont les seules à parvenir à saisir la « signature » de cet événementiel. Nous avons démontré que ces données spatiales et temporelles fines à l'échelon de l'individu permettent d'entrevoir la variabilité en temps réel des temporalités et des spatialités dans la ville. La pulsation habituelle de la ville se trouble effectivement à la faveur de l'événementiel Armada, entraînant des déplacements des zones attractives et répulsives de la ville. Les usages des quais de Seine sont ainsi très différents lorsqu'ils portent l'image d'un lieu culturel temporaire accueillant les vieux gréements et les marins du monde entier, plutôt que lorsqu'ils revêtent leurs habits ordinaires. Cette pulsation urbaine et les arhythmies introduites par un lieu culturel temporel constituent une autre preuve de la complexité de la dynamique culturelle urbaine.

Conclusion générale

Dans ce projet nous nous sommes intéressés à la culture comme source et expression de la dynamique urbaine. Nous défendons l'idée que la culture est affaire collective et qu'elle s'enracine dans des lieux de la ville. Cette recherche sur « la fabrique des lieux culturels » a porté ainsi un regard sur les lieux culturels d'une part, et sur la manière dont on les produit d'autre part. Le cheminement intellectuel d'exploration de cet objet de recherche nous a conduit à comprendre que les concepts de localisation et d'hétérotopie étaient déterminants pour cerner les lieux culturels en ville. Comme ces lieux sont des éléments constitutifs de l'objet « ville », nous avons choisi une interprétation géographique qui met cet objet de recherche en perspective de la dynamique urbaine, et des interrelations que les hommes nouent avec leurs territoires. La ville est une entité systémique traversée par le mouvement du monde, affectée par des temporalités diverses. C'est le jeu complexe d'éléments sociologiques, spatiaux, environnementaux, économiques et politiques qui permet à n'importe quelle ville d'être constamment en mouvement, capable de changements, impulsés en interne, ou induits par la réaction à des perturbations venant de l'extérieur. Ce jeu complexe d'éléments en interaction est également actif lors de la production d'un lieu culturel, ou du choix de sa localisation, ou encore, lors des usages qu'on en fait.

Si l'on décompose l'expression « lieu culturel », il y a d'abord la notion de lieu. Un lieu marque une situation déterminée, un où, concret et sensible, dans lequel les sociétés se déploient. Il détient en cela un principe de sens pour celui qui l'habite et qui le traverse. Le lieu offre aussi un principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe. S'intéresser aux lieux culturels c'est d'abord les définir, en dessiner les contours, en observer les marges. C'est le propos de la première partie de cette Habilitation à Diriger des Recherches. Les lieux culturels constituent des centralités dans la ville parce qu'ils appartiennent à l'univers des espaces publics. Ils répondent à une réalité sociale et politique, en termes de capacité d'intervention sur la sphère publique, et aussi en termes de sociabilité et d'usages publics très divers. Les lieux culturels représentent des points d'ancrage des multiples formes d'expressions culturelles des sociétés passées et contemporaines. De la forme patrimoniale la plus conventionnelle à la forme la plus singulière et atypique, les lieux culturels ont une faculté multidimensionnelle qui les rattache très étroitement au concept d'hétérotopie. Ils ont cette capacité de faire co-habiter plusieurs espaces et plusieurs temporalités en un même lieu. Ce sont des matérialités dans la ville qui représentent, selon les cas, des symboles, des emblèmes identitaires, des lieux de rituels sociaux, qui sont inévitablement

articulés à un ordre spirituel et à un monde abstrait, relevant d'un imaginaire idéal par patrimonialisation. Les raisons qui président à l'invention des lieux culturels peuvent tenir à des ressorts mémoriels, historiques, sociaux, mais aussi contenir une part d'explication politique et économique, plus volontiers d'ailleurs lorsqu'il s'agit des hauts lieux que pour les lieux culturels du quotidien. Les échelles d'intervention des politiques culturelles sont nombreuses et offrent un éventail très complet du local à l'international. On peut de plus assez souvent faire coïncider certains arguments de politiques culturelles avec des échelles d'intervention précises. Les lieux culturels sont ainsi une création des sociétés humaines, selon le sens que lui confère Maurice Godelier, c'est-à-dire une production humaine pour vivre en société. Nous avons démontré qu'ils représentent un élément essentiel pour la compréhension des dynamiques urbaines.

Une forme atypique, en marge, de lieux culturels est représentée par le mouvement des friches culturelles, ces centres culturels qui apparaissent dans d'anciens sites industriels à l'abandon. Dans une société hypermoderne où les pratiques sociales évoluent, s'individualisent, et se dématérialisent pour certaines par l'usage d'internet, ces friches culturelles constituent des formes culturelles nouvelles. Leur implantation dans des espaces en creux de la ville constitue une réaction à la désindustrialisation qui prend la forme d'une reconquête d'un espace péricentral urbain, ne constituant pas un enjeu majeur pour les décideurs politiques et les aménageurs urbains. Les friches culturelles naissent par l'intermédiaire de regroupements volontaires à l'initiative de la société civile et du monde artistique, pour créer un lieu culturel et un espace public dans un espace à l'abandon. Au même titre que n'importe quel lieu culturel, ces friches culturelles épousent les critères d'hétérotopies contemporaines, et peut-être plus encore, si l'on souligne leur implication dans l'action culturelle en direction des populations, leurs modes d'organisations associatives et solidaires, ainsi que leur nature contestataire vis-à-vis du champ artistique et culturel existant. Lorsque l'initiative est impulsée par la société civile, les friches culturelles correspondent à des formes sociales et politiques qu'on pourrait désigner par l'expression « cultures réactives ». A côté de cela, d'autres exemples de friches culturelles découlent d'une opération d'aménagement du territoire, et émanent d'une décision politique qui vise à remplir le catalogue municipal d'un nouvel équipement pour la culture, avant que la ville voisine ne s'empare de ce moyen de concurrence. Ces exemples-là se réfèrent davantage à la réutilisation, et au changement d'usage des bâtiments, qui est un phénomène ancien dans l'histoire de l'architecture des villes d'influence européenne, à l'image de la mosquée stambouliote Sainte-Sophie installée dans une basilique romaine, ou d'hôtels particuliers mués en ministères... La nouvelle sensibilité amenant à une démarche de réutilisation d'un patrimoine industriel pour le sauvegarder est de plus en plus souvent empruntée pour revaloriser des quartiers ouvriers par des politiques de requalification (« *culture-led-regeneration* »). Dans le registre des friches culturelles issues de mouvements collectifs de la société civile, nous avons particulièrement étudié onze cas européens. L'interprétation géographique de ces cas se centre sur la manière dont s'est conduit la reterritorialisation

d'espaces abandonnés et sur les centralités qui en ont émergé. La reterritorialisation s'accompagne le plus souvent d'une patrimonialisation, mais elle peut dans des cas plus rares emprunter uniquement un chemin fonctionnel sans vraiment porter d'intérêt au patrimoine industriel. Les centralités créées sont de nature variable, certaines assez fortes pour déclencher un mouvement de renouveau du quartier, d'autres, uniquement conformes à l'implantation d'une nouvelle activité culturelle en ville. On a aussi éprouvé le besoin de tester ces centralités auprès de la population locale, en appréciant la perception et la représentation de ces lieux culturels atypiques installés dans des espaces interstitiels. Des premiers résultats sont engageants sur le niveau de visibilité des friches, mais il y a là des pistes à creuser encore quant à l'enseignement qu'apportent les cartes mentales et les interviews. L'interprétation géographique des friches culturelles nous a également conduits à proposer une méthode d'évaluation de l'impact social et territorial que peut générer toute opération de requalification (modèle MIST). Pour apprécier les facettes et la portée de ces requalifications, de nombreuses dimensions sont alors à mobiliser. L'évaluation doit en effet envisager les aspects sociaux, spatiaux, territoriaux, patrimoniaux, architecturaux, économiques, artistiques et urbains, de manière à saisir comment des collectifs d'artistes parviennent à passer par l'art et la culture pour donner vie à un espace. Cela tient peut-être au médium que constitue l'art, que Paul Klee décrivait en quelques mots : « *l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* ».

Le cœur de notre seconde partie d'Habilitation à Diriger des Recherches concerne le processus de « fabrication des lieux culturels ». Nous avons identifié, derrière la complexité de la réalité des lieux culturels, un système d'acteurs en place dans la ville composé des individus sociaux, des lieux culturels et d'un environnement spatial urbain. Nous avons aussi identifié un moment où une cristallisation des interactions entre ces acteurs a conduit à plusieurs vagues de création de structures artistiques et culturelles variées en milieu urbain, composant l'offre culturelle contemporaine que l'on peut généralement constater en ville. Les individus sociaux sont les premiers acteurs de ce système à mentionner. Ils constituent le corpus de personnes qui résident dans la ville et qui la parcourent. Quelques-uns développent des pratiques culturelles, d'autres pas, et pour une petite part d'entre eux, on trouve des créateurs d'édifices culturels et de manifestations temporaires. Les raisons qui conduisent aux actions de création d'édifices culturels sont bien sûr à mettre en rapport avec les connaissances sur les politiques culturelles, le monde artistique et l'économie de la culture. Mais plus encore, nous avons investi la piste que des réseaux sociaux et des conditions de possibilités peuvent conduire à la création d'un édifice ou d'une manifestation temporaire. Il y a là un champ de recherche à investir plus avant, dans une perspective systémique. Sans doute, les individus ne sont jamais aussi simples qu'on les imagine. Ils se situent par rapport à un ordre (ou plusieurs) qui leur assigne une place. Mais il faut y inclure la possibilité d'une altérité, introduire une dose de hasard dans le comportement. La décision d'un individu, ou la délibération supposée fonctionnelle, s'établit le plus souvent selon Gottfried Leibniz sur une perception partielle, et non pas sur une perception claire et

distincte de la réalité. Il n’y a pas de doute que c’est l’individu qui fait des choix pour ses pratiques culturelles. Seulement un certain nombre de contraintes guident ces choix, allant de la simple distance géographique séparant par exemple le lieu culturel de la résidence, en passant par des distances socioéconomiques relatives au pouvoir d’achat et au contexte familial, jusqu’à la distance la plus discriminante dans les choix de chaque individu relative à son capital culturel. On touche ici à la relation entre les édifices culturels et les comportements sociaux. Dans la position du visiteur, la question est quelle culture choisir ? Et dans la position du créateur d’édifice, la question devient quelle culture offrir ? Celle de la fête et des festivals ? Celle de l’élite ? Celle des masses ? Celle de la formation des individus ? Les lieux culturels s’envisagent ainsi comme un acteur à part entière du système, parce qu’ils offrent des natures variées d’édifices publics et qu’ils ouvrent des possibles à la pratique culturelle des individus. Ils sont aussi la traduction d’un dispositif local pour la culture en termes politiques et financiers. Ils participent au rayonnement de la ville d’un côté et à son fonctionnement interne de l’autre. Et lorsque la décision d’implanter un lieu culturel est le fruit d’un mouvement participatif et négocié de l’ensemble des individus sociaux, comme dans le cas du musée des beaux-arts de Lausanne implanté dans d’anciennes halles ferroviaires, on atteint le stade d’implication le plus fort. Le dernier acteur du système est l’environnement spatial urbain. Nous avons démontré que des enjeux sociaux dépendent de l’espace. La question de la place des lieux culturels, de leur présence ou de leur absence sur le territoire se pose. Lorsqu’ils existent, ils conduisent à de l’attractivité, à créer des centralités, à animer le territoire. Ils constituent des pôles attracteurs, qui sont apparus principalement à la fin du XX^e siècle, après une longue période historique de présence timide en ville. Le positionnement stratégique des lieux culturels à proximité des centres décisionnels urbains et des axes de communication éclaire sur la place occupée par l’environnement spatial urbain en tant qu’acteur du système. La spatialité de la ville joue dans la localisation des lieux culturels.

Nous avons choisi d’investir une piste d’investigation dynamique pour démontrer l’existence de ce système spatio-temporel culturel formé par les lieux culturels en ville. La modélisation de la dynamique culturelle de la ville de Rouen, inspirée des concepts des systèmes complexes, de l’auto-organisation et des méthodes d’intelligence collective, démontre le fonctionnement systémique de ce système. La plateforme de simulation « Rouants » révèle, à partir du réseau d’interrelations complexes entre acteurs du système, des formes culturelles collectives multipolaires et multicritères sur la spatialité urbaine. Ces formes collectives distribuées en plusieurs pôles attracteurs, épousent la complexité de la dynamique culturelle urbaine, et offrent une lecture intéressante de mécanismes de concurrence territoriale entre les lieux culturels. Il y a là un champ d’investigation qui s’ouvre, et des modélisations à affiner, en lien avec des problématiques relatives à des questions de mobilité, ou à des effets générationnels, éducatifs et socioprofessionnels, ou encore à des questions touchant à l’implantation d’une nouvelle structure culturelle. En cherchant à approcher la réalité, ces modélisations dynamiques permettent de clarifier, de

simplifier, et de nous mettre sur des chemins d'explication relatifs aux processus qui président à ces répartitions spatiales. Comme les lieux culturels peuvent aussi revêtir un aspect plus temporaire et festif, nous avons investi une autre piste d'observation de lieu culturel dans une perspective de modélisation ultérieure. L'Armada de Rouen, rassemblement réputé de vieux gréements et de marins du monde entier le long des quais de Seine au début de l'été 2008, a servi de support d'investigation. De manière à saisir la complexité de « l'espace-temps quotidien » en temps réel, et les usages de la ville ou de l'évènementiel culturel qui en découlent, nous avons utilisé des données originales de la téléphonie mobile. Il en ressort une grande complexité issue des comportements individuels d'utilisateurs téléphoniques qui circulent dans la ville. Mais également, il ressort une certitude, sur l'existence d'une pulsation urbaine et d'une arhythmie qu'introduit un évènementiel culturel de grande ampleur. La variabilité des zones de rassemblements et des temporalités, dans la ville et sur le lieu culturel temporel des quais de Seine, ouvre là encore des pistes de recherche sur la mobilité en milieu urbain et sur la « signature » d'un évènementiel culturel.

Enfin, nous abordons un dernier point relatif au mariage des approches de géographie culturelle, d'analyse spatiale et de modélisation. L'une ou l'autre de ces approches n'envisagent, en raison des outils mobilisés qu'elles mettent en action, qu'une portion de la réalité. Si le *genius loci* ou la contestation sociale ou la finesse de perception est grande en géographie culturelle, elle ne renseigne pas sur le rôle de l'espace, ni sur les interrelations complexes qui se nouent pour former un système interdépendant d'acteurs. Le traitement de l'espace s'efface plus volontiers en géographie culturelle au bénéfice du social, dans le sens où toute création sociale est culturelle. Le rôle spécifique de l'espace est par contre davantage investi dans les méthodes d'analyse spatiale et de modélisation en géographie, qui elles, à leur tour, négligent l'hétérotopie, ou le sens du lieu. Notre propos a été de défendre l'idée d'un mariage possible. Car les lieux culturels constituent un enjeu de société, dont l'étude doit s'ancrer davantage avec l'effet de l'espace. Il faut inciter à renforcer, et à élargir cet angle d'approche scientifique.

Bibliographie

« La fabrique des lieux culturels »

Aguiton C., Cardon D., Smoreda Z., 2009, « Living Maps ». *Proceedings of the First international Forum of application and Management of Personal Electronic Information*, MIT, Cambridge, MA, US.

Amblard F., Phan D., 2006, *Modélisation et simulation multi-agents, applications pour les sciences de l'Homme et de la Société*, Hermès, Lavoisier.

Amougou E. (dir), 2004, *La question patrimoniale, de la « patrimonialisation » à l'examen de situations concrètes*, Paris, L'Harmattan.

André Y., Bailly A., Ferras R., Guérin JP., Gumuchian H., 1989, *Représenter l'espace, L'imaginaire spatial à l'école*, Anthropos, Economica.

Andrieux J.-Y., 1992, *Le patrimoine industriel*, Paris, Que sais-je, PUF.

Arendt H., 1999, *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, trad. Lévy P., col. Idées, Paris, Gallimard.

Ashworth G.J., Tunbridge J.E., 2007, « Old cities, news pasts: Heritage planning in selected cities of Central Europe ». Dallen J. T., 2007, *Managing Heritage and cultural tourism resources*, Critical Essays, vol. 1, 23-34.

Ashworth G.J., 2009, « Paradigms and paradoxes in heritage as development ». *Proceedings of International Symposium IAPS-CSBE & HOUSING Network, Revitalising built environments, requalifying old places for new uses*, 12-16th October 2009, Istanbul.

Association du Réseau européen des centres culturels, 1999, *La réutilisation artistique et culturelle des monuments historiques en Europe*, Programme Raphaël de la Commission Européenne.

Association du Réseau européen des centres culturels, 2006, *Patrimoine, mémoire, population locale*, ACCR.

Augé M., 1997, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Auriac F., 1986, « Du spatial et du social : de la géographie aujourd'hui ». Auriac F., Brunet R., 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Fondation Diderot, Paris, Fayard, 73-81.

Aziz-Alaoui M.A., Bertelle C., 2009, *From System Complexity to Emergent Properties*, Springer.

Babelon J.-P., Chastel A., 1980, « La notion de patrimoine ». *La revue de l'art*, n° 49, 5-31.

Bailey C., Miles S., Stark P., 2004, « Culture-led Urban Regeneration and the Revitalisation of identities » in Newcastle, Gateshead and the North East of England. *International Journal of Cultural Policy*, vol. 10, n°1, 2004, 47-65.

Bailly A., Baumont C., Huriot J.-M., Sallez A., 1995, *Représenter la ville*, Col. Poche Géographie, Economica.

Barel Y., 1986, « Le social et ses territoires ». Auriac F., Brunet R., 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Fondation Diderot, Paris, Fayard, 129-139.

Barrère C., Barthélemy D., Nieddu M., Vivien F.-D., 2005, *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?* Col. Gestion de la culture, l'Harmattan.

Bataille G., 1967, *La part maudite*, Paris, Ed. de Minuit.

Baudelle G., Pinchemel P., 1996, « De l'analyse systémique de l'espace au système spatial en géographie ». Auriac F., Brunet R., 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Fondation Diderot, Paris, Fayard, 85-94.

Baumol W., Bowen W., 1966, *Performing Arts, The Economic Dilemma*, MIT Press, Cambridge.

Becker H. S., 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion.

Becker H. S., 1999, *Propos sur l'art, Logiques sociales*, l'Harmattan.

Behne A., 1929, *Der moderne Zweckbau*, Ed. Mann (Gebr.), Berlin [traduction française 2008, *La construction fonctionnelle moderne*, Ed. de La Villette].

Benhamou F., 2004, *L'économie de la culture*, Col. Repère, 5^e Ed., Paris, La Découverte.

Beni G., Wang J., 1989, « Swarm Intelligence ». *Proceedings Seventh Annual Meeting of the Robotics Society of Japan*, 425-428

Benoist J., Merlini F. (ed.), 2001, *Historicité et spatialité, le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin.

Berque A., 2000 [1990], *Médiance de milieux en paysages*, Col. Géographiques, Reclus, Belin.

Berque A., 2000, *Ecoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Mappemonde, Paris, Belin.

Berry B. J.L., 1964, « Cities as systems within systems of cities ». *Papers and Proceedings of the Regional Science Association*.

Bertaux D., *Les récits de vie*, Paris, Nathan, 1997.

Bianchini F., Parkinson M., 1993, *Cultural policy and urban regeneration, the West European experience*, Manchester University Press.

Bonnefoy J.-L., Bousquet F., Rouchier J., 2001, « Modélisation d'une interaction individus, espace et société par les systèmes multi-agents : pâture en forêt virtuelle ». *Espace Géographique* n°1, 2001, 13-25.

Bourdelaïs P., Lepetit B., 1986, « Histoire et espace ». Auriac F., Brunet R., 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Fondation Diderot, Paris, Fayard, 17-26.

Bourdieu P., 1979, *La distinction, critique sociale du jugement*, Ed. de Minuit.

Bourdieu P., Darbel A., 1969 [1966], *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Col. Le sens commun, Editions de Minuit.

Bovy P., Potier F., Liaudat C., 2003, *Les grandes manifestations, Planification, gestion des mobilités et impacts*, Ed. de l'Aube.

Bretagnolle A., Daudé E., Pumain D., 2003, « From theory to modelling : urban systems as complex systems », « La complexité dans les systèmes urbains : de la théorie au modèle ». *Cybergeo, article 335, 2003*.

Bretagnolle A., Glisse B., Louail T., Pumain D., Vacchiani-Marcuzzo C., 2007, « Deux types de systèmes de villes identifiés par la modélisation multi-agents (Europe, Etats-Unis) ». *Colloque de Cerisy, Systèmes complexes en sciences humaines et sociales, 26 mai-2 juin 2007*.

Brunet R., Dollfus O., 1990, *Mondes nouveaux, Le déchiffrement du monde, Le système monde*, Tome 1 Géographie Universelle, Hachette Reclus.

Cassirer E., 1975, *Essai sur l'homme*, trad. Massa N., Paris, Ed. de Minuit.

Cauvin C., 1999, « Pour une approche de la cognition spatiale intra-urbaine ». *Cybergeo, Politique, Culture, Représentations*, article 72 modifié en mars 2007.

Chardonnel S., 2001, « La Time-Geography : les individus dans le temps et dans l'espace ». Sanders L., 2001, *Modèles en analyse spatiale*, Hermès Science, 129-155.

Choay F., 1987, « Mémoire de la ville et modernité ». Berque A. (dir.), 1987, *La qualité de la ville, urbanité française, urbanité nipponne*, Publications de la Maison Franco-Japonaise, 121-129.

Choay F., 1992, *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.

Choay F., 1965, *L'urbanisme, utopies et réalités, une anthologie*, Col. Points Essais, Paris, Seuil.

Claval P., 1995, *La géographie culturelle*, Nathan Université.

Claval P., 1999, « Qu'apporte l'approche culturelle à la géographie ? ». *Géographie et Cultures*, n°31, 1999, 5-24.

Cosgrove D. E., 1998 [1984], *Social formation and symbolic landscape, with a new introduction*, Madison WI, University of Wisconsin Press.

Cosgrove D. E., Daniels S., Baker A., 1988, *The iconography of landscape: Essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*, Cambridge University Press, Cambridge.

Cousin S., Da Lage E., Debruyne F., Vandiedonck D. (dir.), 2008, *Le sens de l'usine. Arts, publics, médiations*, Créaphis.

Crang M., 2001, « Rhythms of the city, Temporalised space and motion ». May J., Thrift N. (ed), 2001, *Timespace, geographies of temporality*, Routledge, 187-207.

Crédoc, 1996, « Enquête INSEE Budget des familles ». *INSEE Résultats*, n°476-477, juin 1996.

Cremnitzer J.-B., 2009, *Référentiel du patrimoine industriel. Analyse de six opérations de reconversions de patrimoine industriel à Paris, en Normandie et en Seine-Saint-Denis*, Service du patrimoine culturel de Seine-Saint-Denis.

Cremnitzer J.-B., Ducroux M., 2010, « La reconversion : acte durable et économique ? Un référentiel de six opérations ». *L'Archéologie industrielle en France*, n°56, juin 2010, 38-45.

D'Angelo M., Vespérini P., 1998, *Cultural policies in Europe : a comparative approach*, Editions du Conseil de l'Europe.

Dauphiné A., 2003, *Les théories de la complexité chez les géographes*, Anthropos, Economica.

Davallon J., 2006, *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermès Sciences.

De Certeau M., 1980, *La culture au pluriel*, Ed. Christian Bourgois.

De Certeau M., *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

De Gobineau A., 1853-1855, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris.

Derycke P.-H., Huriot J.-M., Pumain D, 1996, *Penser la ville, Théories et modèles*, Col. Villes, Anthropos, Economica.

De Ruffray S., 2007, *L'imprécision et l'incertitude en géographie, l'apport de la logique floue aux problématiques de la régionalisation*, Université Paris VII, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches.

De Singly F., 2005, *L'individualisme est un humanisme*, éd. de L'Aube.

Debarbieux, B., 1993, « Du haut-lieu en général et du mont Blanc en particulier ». *Espace géographique*, n °1, 1993, 5-13.

Di Meo G., 1991, *L'homme, la société, l'espace*. Paris, Anthropos.

Di Meo G., 1996, Les territoires du quotidien, Col. Géographie Sociale, L'Harmattan.

Di Meo G., 2008, « Le rapport identité/espace, Eléments conceptuels et épistémologiques ». *Halshs*, mai 2008.

Diminescu D., Licoppe C., Smoreda Z., Ziemlicki C., 2009, « Tailing Untethered Mobile Users : Studying Urban Mobilities and Communication Practices ». Ling R., Campbell S. (eds), 2009, *The Reconstruction of Space and Time: Mobile Communication Practices*, 17-37.

Djament G., 2005, « Le débat sur Rome capitale. Géohistoire d'un choix de localisation ». *Espace géographique*, n°4, 2005, 367-380.

Donnat O., 1998, *Les pratiques culturelles des Français*, Enquête 1997, Ministère de la culture et de la communication.

Donnat O., 2007, « Approche générationnelle des pratiques culturelles et médiatiques ». *Culture Prospective* n°3, 2007, 1-32.

Donnat O., 2009a, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Eléments de synthèse 1997-2008 ». *Culture Etudes*, n°5, Ministère de la culture et de la communication, DEPS, 1-12.

Donnat O., 2009b, *Les pratiques culturelles des Français*, Enquête 2008, données chiffrées accessibles sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication, DEPS (<http://www.culture.gouv.fr/deps>).

Dubos-Paillard E., Guermond Y., Langlois P., 2003, « Analyse de l'évolution urbaine par automate cellulaire. Le modèle Spacelle ». *Espace Géographique* n °4, 2003, 357-378.

Duby G., 1980, *Préface de l'Histoire de la France urbaine*, Paris, Seuil, tome 1.

- Dumazedier J., 1972 [1962], *Vers une civilisation du loisir ?*, Paris, Seuil.
- Eisenstadt S., 1963, *Modernization: growth and diversity*, Bloomington, Indiana University Press.
- Elissalde B., 1993, « La région, histoires de changements ». *Espaces Temps*, n°51-52, 1993 Les apories du territoire, 84-100.
- Elissalde B., 1999, *Temporalités et changement spatial en géographie*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Elissalde B., 2000, « Géographie, temps et changement spatial ». *L'espace géographique*, 2000, n°3, 224-236.
- Eurostat, 2002, *La participation des Européens aux activités culturelles*, Enquête eurobaromètre, Commission Européenne.
- Eurostat, 2007, *Statistiques culturelles en Europe*, Luxembourg, Commission Européenne.
- Foucault M., 1994, *Dits et écrits*, col. Quarto Essai, critique, analyse, 4 tomes séparés en 2 volumes, Gallimard.
- Florida R., 2002, *The rise of the creative class*, New York, Basic Books.
- Frémont A., 1976, *La région, espace vécu*, Flammarion.
- Frémont A., 2009, *Normandie sensible*, col. *Diagonales*, Cercle d'Art.
- Friedberg E., Urfalino P., 1984, *Le jeu du catalogue : les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation Française, Paris.
- Gallian C., 1994, « Pratiques de l'espace urbain. Evolution de la relation public/privé dans l'habiter au Japon ». Berque A. (dir), 1994, *La maîtrise de la ville*, EHESS.
- Garcia B., 2004, « Urban regeneration, arts, programming and major events, Galsgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004 ». *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 10, n°1, 2004, 103-118.
- Ghnemat R., 2009, *Adaptive Modeling for Spatial Emergence Within Complex Systems*, PhD Thesis in Computer Science, University of Le Havre.
- Ghnemat R., Lucchini F., Bertelle C., 2008, « Urban cultural dynamics modelling using swarm intelligence and geographical information systems ». *Proceedings of the 2008 European Simulation and Modelling Conference (ESM'08)*, Le Havre, Softbound ed., 258-263. (<http://www.eurosis.org/cms/index.php?q=taxonomy/term/58#ESM>).

Ghnemat R., Bertelle C., Duchamp H.E.G., 2010, « Modeling urban services usage with social insect algorithms ». *Proceedings of 2nd Asian Simulation Technology Conference (ASTE'2010)*, Shanghai, China, March 1-3, 2010, Eurosis-ETI Publication, 115-122.

Gournay B., 2002, *Exception culturelle et mondialisation*, Presses de Sciences Po.

Grafmeyer Y., 1991, *Habiter Lyon. Milieux et quartiers du centre-ville*, Presses universitaires de Lyon, CNRS.

Grafmeyer Y., 2000 [1995], *Sociologie urbaine*, Paris, Nathan Université.

Grassé PP., 1959, « La reconstruction du nid et les interactions inter-individuelles chez les bellicositermes natalenis et cubitermes et la théorie de la stigmergie: essai d'interprétation des termites constructeurs ». *Insectes sociaux*, 6, 41-83

Gravari-Barbas M., 2004, « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un « anti-équipement » culturel ». Siino C., Laumière F., Leriche F., 2004, *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires du Mirail, Col. Villes et Territoires, 217-230

Grésillon B., 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Mappemonde, Belin.

Grésillon B., 2008, « Ville et création artistique. Pour une approche de la géographie culturelle ». *Annales de Géographie*, n°660-661, 2008, 179-198.

Guérin-Pace F., 2003, « Vers une typologie des territoires urbains de proximité ». *Espace Géographique* n°4, 2003, 333-344.

Guermond Y., 2005, *Modélisations en géographie, déterminismes et complexités*, Hermès, Lavoisier.

Habermas J., 1997 (préface inédite de l'auteur), *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, col. Critique de la politique, Payot, Paris.

Hägerstrand T., 1967 [1953], *Innovation diffusion as a spatial process*, translation by Allan Pred, University of Chicago Press.

Heidegger M., 2001 [1958], *Bâtir, Habiter, Penser, Essais et conférences*, Gallimard.

Hegel G.W.F., 1939, *Phénoménologie de l'esprit*, tome 1, trad. Hyppolite J., Paris, Aubier.

Heinich N., 1998, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit.

Heinich N., 2004, *La sociologie de l'art*, Col. Repères, 2^e Ed., La Découverte.

Heinich N., Shapiro R., 2010, *De l'artification. Enquêtes sur les passages à l'art*, Paris, EHESS Ed.

Henry P., 2009, *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui, une filière artistique à reconfigurer*, Presses Universitaires de Grenoble.

Henry P., 2010, *Quel devenir pour les friches culturelles en France ? D'une conception culturelle des pratiques artistiques à des centres artistiques territorialisés*, Autre(s)pARTs.

Hurstel J., 2009, *Une nouvelle utopie culturelle en marche ?*, Toulouse, Editions de l'Attribut.

Kaufman H., Faguer L., 2005, *Le marketing de l'Ego, du client-Roi au client-Moi*, éd. Maxima

KEA European Affairs, 2006, *L'Economie de la culture en Europe*, 357 p.

Lamont M., 1992, *Money, Morals, and Manners: the Culture of the French and the American Upper-Middle Class*, University of Chicago Press, Chicago.

Lamy Y. 2004, « La formation d'un patrimoine culturel d'intérêt général : rêve d'héritage, contrôle institutionnel et éthique de la protection ». Prieur M., Audredrie D., 2004, *Les monuments historiques, un nouvel enjeu ?*, Actes du colloque international 29-30 octobre 2003, Universités de Limoges et Bordeaux 4, CRIDEAU, IDCE. Paris : L'Harmattan, 187-203.

Landry C., 2008 [2000], *The Creative City, A toolkit for Urban Innovators*, 2^e Ed., Comedia, Earthssan, Londres.

Langlois P., 2010, *Simulation des systèmes complexes en Géographie, fondements théoriques et applications*, Hermès, Lavoisier.

Latarget B., 1992, *L'aménagement culturel du territoire*, La Documentation Française, Paris.

Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2002, *L'impact des grands événements sur le développement des métropoles*, Barcelone, Métropolis, IAURIF.

Lecroart P., Sallet-Lavorel H., 2004 « Quels sont les impacts des grands événements sur les métropoles ? ». *Cahier Espaces*, n° 74, août 2002.

Lefèvre B., Roland P., Féménias D. (dir), *Un festival sous le regard de ses spectateurs. Viva Cité, le public est dans la rue*, Mont Saint-Aignan, PURH, 2008.

Lefebvre H., 1992, *Éléments de rythmanalyse*, Syllepse Ed.

Lemoine L., 2007, *Les espaces des pratiques sportives auto-organisées : l'exemple de la Haute-Normandie*, Thèse de Géographie, Université de Rouen.

Leniaud J.-M., 1992, *L'utopie française. Essai sur le patrimoine*, Mengès.

Leniaud J.-M., 2002, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, Paris, Fayard.

Lepetit B., Pumain D., 1993, *Temporalités urbaines*, Anthropos, Economica.

Lévi-Strauss C., 1971, *Race et culture*, Albin Michel.

Lévi-Strauss C., 2009 [1964], *Le cru et le cuit. Les Mythologiques*, 4 volumes, Tome 1, Plon.

Lévi-Strauss C., 2003 [1958], *Anthropologie structurale*, Col. Agora, Pocket, Paris.

Lévy J., Lussault M. dir., 2000, *Logiques de l'espace, esprit des lieux. Géographies à Cerisy*, Col. Mappemonde, Belin.

Lextrait F., 2001, *Friches, laboratoires, fabriques, squats... et autres projets pluridisciplinaires. Une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, La Documentation française.

Lextrait F., Kahn F. (dir.), 2005, *Nouveaux territoires de l'art*, Sujet-Objet.

Lipovetsky G., 2006, *Le bonheur paradoxal, essai sur la société d'hyperconsommation*, Gallimard.

Lucchini F., 2002, *La culture au service des villes*, Collection Villes, Anthropos, Paris, Economica.

Lucchini F., 2003, « Festivals, l'alibi culturel ? ». *Urbanisme*, n°331, juillet-août 2003, 47-49.

Lucchini F., Freire-Diaz S., 2003, « Cultural Potential in Cities: Facilities, Locations, Individual Behaviors ». *Proceedings of the 13th European Colloquium on Theoretical and Quantitative Geography*, September 5-9th, 2003, Lucca.

Lucchini F., 2005, « La formalisation des connaissances dans un système simplifiant la réalité ». Guermond Y. dir., 2005, *Modélisations en géographie, déterminismes et complexités*, Hermès, Lavoisier, 75-105.

Lucchini F., Freire-Diaz S., 2005, Between the inventory of artistic and cultural resources and the use of urban space. *Proceedings of 14th ECTQG 2005*, Tomar, 2005 September 9-13.

Lucchini F., Cremades V., 2005, « A cultural image of European cities ». *Proceedings of the 14th European Colloquium on Theoretical and Quantitative Geography*, September 9-13th, 2005, Tomar.

Lucchini F., 2006a, « Mesurer des « potentiels culturels » urbains ». *Actes des Septièmes Rencontres de Théo Quant*, Edités par C. Tannier, H. Houot et S. Chardonnel, Université de Franche-Comté, (<http://thema.univ-fcomte.fr/theoq/2005>).

Lucchini (F), 2006b, « Un SIG pour la culture : un instrument de réflexion sur la localisation des équipements culturels dans une agglomération », GEOFORUM de Lille, 10-11 juin 2005. *Géographes Associés* n°30, 237-243.

Lucchini F., 2006c, « Capitales européennes de la Culture : Changer l'image internationale d'une ville ». *Les Annales de la recherche urbaine* n°101, novembre 2006, 90-99.

Lucchini F., 2008, « The formalization of knowledge in a reality simplifying system. Guermond Y. eds, 2008, *The modeling process in geography. From determinism to complexity*, Geographical Information System Series, John Wiley ISTE Ltd, 39-70.

Lucchini F., Hucy W., 2008, « L'image de la ville ». Guermond Y. coord., 2008, *Rouen, la métropole oubliée ?*, l'Harmattan, 73-107.

Lucchini F., Cremnitzer J.-B., 2009, « Industrial wastelands transformed into cultural centres ». *Proceedings of International Symposium IAPS-CSBE & HOUSING Network, Revitalising built environments, requalifying old places for new uses*, 12-16th October 2009, Istanbul.

Lucchini F., Cremades V., Elissalde B., Lemoine L., 2009, « Recompositions territoriales, formes de coopérations et gouvernance en Europe : les coopérations culturelles en Europe, entre émergence et institutionnalisation ». Bussi M. (dir), 2009, *Un monde en recomposition, Géographie des coopérations territoriales*, Col. Nouvelles donnes en géographie, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 159-211.

Lynch K., 1960, *L'image de la cité*, Col. Aspects de l'urbanisme, Dunod.

Malinowski B., 1974, *Les jardins de corail*, trad. fr., Maspero, Paris.

Macherey P., 2008, Marx 1845, *Les « thèses » sur Feuerbach*, traduction et commentaire Pierre Macherey, col. Poche, Ed. Amsterdam.

Mathieu J.-N. (dir) 2003, *La reprise des monuments. Pratiques de la réutilisation sur 40 sites en Europe*, Ed. Le Moniteur.

Mauss M., 2004 [1960], *Sociologie et anthropologie*, PUF.

- Maze J., 1999, *La frénésie culturelle... trahit la culture*, Lausanne, Ed. L'Age de l'Homme.
- Menger P-M., 2009, *Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain*, Seuil.
- Merleau-Ponty M., 1960, *Signes*, Paris, Folio Essais, Gallimard.
- Miles M., 2005, « Interruptions: Testing the Rhetoric of culturally Led Urban Development ». *Urban Studies*, vol 42, n°5-6, 2005, 889-911.
- Miles S., Paddison R., 2005, « Introduction: The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration ». *Urban Studies*, vol 42, n°5-6, 833-839.
- Moulin R., 2009, *L'artiste, l'institution et le marché*, champ arts n°629, Flammarion.
- Musée d'Art et d'Industrie La Piscine de Roubaix, 2007, *Analyse des types de visiteurs*, document interne relié.
- Norberg-Schulz C., 1981, *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Pierre Mardaga Ed.
- OCDE, 2005, *La culture et le développement local*, Editions OCDE.
- OPTEM, 2006, *The Europeans, Culture and Cultural Values. Qualitative study in 27 European Countries*, European Commission.
- Paquot T., Lussault M., Body-Gendrot S., 2000, *La ville et l'urbain, l'état des savoirs*, Paris, Ed. La Découverte.
- Perec G., 2000 [1974], *Espèces d'espaces*, Col. L'espace critique, Galilée.
- Peterson R., Kern R. M., 1996, « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore ». *American Sociological Review*, n°61, 900-7.
- Peterson R., Simkus A., 1992, « How Musical Taste Groups Mark Occupational Status Groups ». Lamont M., Fournier M. (eds), 1992, *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, University of Chicago Press, Chicago.
- Pitte J.-R., 2006, *Géographie culturelle, Histoire du paysage français, Gastronomie française, le vin et le divin, Paysages à voir, à manger et à boire*, Fayard.
- Pinchemel P. et G., 1988, *La face de la Terre, Eléments de géographie*, Paris, Colin.

Pinchemel P., Tissier J.-L., 1987, « Lire des paysages ». *Documentation Photographique* n°6088.

Popper K. R., 1998 [1972], *La connaissance objective, une approche évolutionniste*, Col. Champs essais, Flammarion.

Pouillon J., 1998, *Le cru et le su*, Col. La librairie du XX^e siècle, Paris, Seuil.

Pred A., 1977, *City-systems in advanced economies*, London, Hutchinson University Library.

Pred A., Törqvist G., 1973, « Systems of cities and information flows, Two Essays ». *Lund Studies in Geography*, Series B n°38, Gleerup, Lund.

Prieur M., Audredrie D., 2004, « Les monuments historiques, un nouvel enjeu ? ». *Actes du colloque international organisé les 29-30 octobre 2003 par les universités de Limoges et Bordeaux 4, le CRIDEAU et l'IDCE*. Paris : L'Harmattan. 2 vol.

Pumain D., 1992, « Les systèmes de villes ». Bailly A., Pumain D., Ferras R. (eds), 1992, *Encyclopédie de Géographie*, Paris, Economica, 645-663.

Pumain D., 1998, « La géographie saurait-elle inventer le futur ? ». *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXVI, n°110, 53-69.

Pumain D., Robic M.-C., 1996, « Théoriser la ville ». Derycke P.-H., Huriot J.-M., Pumain D., 1996, *Penser la ville, Collection Villes*, Anthropos, Paris, Economica, 107-161.

Pumain D., Saint-Julien T., 1978, *Les dimensions du changement urbain*, Paris, CNRS.

Pumain D., Sanders L., Saint-Julien Th., 1989, *Villes et auto-organisation*, Paris, Economica.

Quant T., 1984, *Géoscopie de la France, Paradigme Terre et Sociétés*, Librairie Minard.

Racine J.B., Reymond H., 1973, *L'analyse quantitative en géographie*, Paris, PUF.

Racine J.-B., 1993, *La ville entre Dieu et les hommes*, Anthropos, Economica.

Racine J.-B., 2007, « Les villes en quête d'urbanité : logiques économiques et géographiques. Quelle ville voulons-nous ? ». *Revue Economique et Sociale* n°65, déc. 2007, 11-23.

Racine J.-B., 2008, « Projet urbain et démarche participative : contribution géographique à la possibilité de choisir sa ville aujourd'hui, quelques leçons de l'expérience lausannoise ». *Bulletin de la Société géographique de Liège* n°4, 2008, 1-19.

Raffestin C., 1986, « Ecogénèse territoriale et territorialité ». Auriac F., Brunet R., 1986, *Espaces, jeux et enjeux*, Fondation Diderot, Paris, Fayard, 175-185.

Raffin F., 2007, *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*, Logiques sociales, Paris, L'Harmattan.

Ralws J., 1997, *Théorie de la justice*, Points Essais, Seuil.

Rautenberg M., 2003, « Comment s'inventent de nouveaux patrimoines ». *Culture et musées*, n°1, juin 2003, Actes Sud, 19-40.

Retailé D., 1997, *Le monde du géographe*, Col. Références inédites, Presses de Science Po.

Reymond H., 1981, « Pour une problématique de la géographie humaine ». Isnard H., Racine J-B., Reymond H., 1981, *Problématiques de la géographie*, Paris, PUF.

Roncayolo M., Paquot T. (dir.), 1992, *Villes et civilisation urbaine, XVIII^e –XX^e siècle*, Col. Textes essentiels, Paris, Larousse.

Roncayolo M., 1993, « Pour des espaces de pratiques multiples ». *Paris-Projet*, 1993, n°30-31, 34-41.

Rougerie G., 2000, *L'homme et son milieu, l'évolution du cadre de vie*, Nathan Université.

Sanders L., 1992, *Système de villes et synergétique*, Collection Villes, Anthropos, Paris, Economica.

Sanders L., 2001, *Modèles en analyse spatiale*, Hermès Science.

Schelling T.C., 1971, « Dynamic models of segregation ». *Journal of Mathematical Sociology*, vol. 1, 143-186.

Scott A. J., Leriche F., 2005, « Les ressorts géographiques de l'économie culturelle : du local au mondial ». *Espace géographique*, 3, 2005, 207-222.

Simmel G., 1900 1^{ère} Ed., *Philosophie de l'argent*, PUF, Paris.

Simon H.A., 2004, *Les sciences de l'artificiel*, Folio Essais, Gallimard.

Sloterdijk P., 2010, *Globes*, Sphère – vol. 2, Libella-Maren Stell.

Smith P., 2006, « Reconversions ». *L'Archéologie industrielle en France*, n°49, Décembre 2006.

Spadaro R., 2002, *La participation des Européens aux activités culturelles*. Une enquête eurobaromètre réalisée à la demande de la Commission Européenne, Eurostat.

Spindler J., Huron D., 2009, *L'évaluation de l'évènementiel touristique*, L'Harmattan.

Thomas I., 2008, « Optimisation de l'espace géographique ? ». *Groupe Dupont et Espace, Actes du colloque Géopoint 2008*, 5-6 juin 2008, Avignon, 13-16.

Unesco, 2002a, *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle*, 31^e session de la Conférence Générale de l'Unesco, 2 novembre 2001, Paris.

Unesco, 2002b, *Diversité culturelle et biodiversité pour un développement durable*, Discours de Mr Koïchiro Matsuura, directeur de l'Unesco au Sommet mondial sur le développement durable, 2 septembre 2002, Johannesburg.

Valéry P., 1924, *Eupalinos ou l'Architecte*, Paris, Gallimard.

Varenne F., 2007, *Du modèle à la simulation informatique*, Mathesis, Vrin.

Veschambre V., 2008, *Traces et mémoires urbaines. Enjeux de la patrimonialisation et de la démolition*, Presses universitaires de Rennes.

Warnier J.-P., 1999, *La mondialisation de la culture*, Col. Repères, La Découverte.

Zukin S., 1991, *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press.

Zukin S., 1995, *The Culture of Cities*, Blackwell, Oxford.

Table des figures

« La fabrique des lieux culturels »

N°	Titre de la figure	Page
1	Diffusion du label « Capitale Européenne de la Culture » en Europe : les cinquante villes labellisées entre 1985 et 2014	20
2	Le Havre, ville classée au patrimoine mondial de l'Humanité en 2005 : les arguments du classement	22
3	Ré-usage des lieux - réinvention des pratiques	31
4	Gradient d'autonomie des pratiques sportives et culturelles	32
5	Un bouclier contre l'uniformisation culturelle, Le Figaro 22-23 octobre 2005	41
6	Génération d'équipements culturels : exemples d'apparition et de vagues de diffusion d'édifices, services et associations culturelles dans les villes françaises	45
7a	Panorama historique et spatial des lieux culturels rouennais	46
7b	Variation des distances entre semis d'équipements culturels	47
8	Des potentiels culturels inégaux en ville : le cas de l'offre culturelle de l'agglomération rouennaise en 2004	48
9	Dynamique d'implantation culturelle intra-urbaine : l'effet de la distance au centre-ville dans les agglomérations de Brighton-Hove, Québec et Rouen en 2004	49
10	Offre touristique des villes ouest-européennes en 2005 : potentiel touristique urbain selon le nombre d'aménités culturelles et naturelles étoilées dans un rayon de 50 km	51
11	Diversité de l'offre touristique des villes ouest-européennes en 2005 : orientations préférentielles du potentiel touristique urbain	52
12	Nom, date de création, localisation et ancien usage des friches culturelles étudiées	59
13a	Street Art, quartier Kreuzberg à Berlin, mars 2010	61
13b	Street Art, à proximité de la gare du Havre, juin 2010	62
14	Graffeurs médiatisés dans le 17 ^e arrondissement parisien, avril 2010	63
15	Friches industrielles transformées en centres culturels	64
16	Potsdamer Platz, un espace urbain berlinois recomposé : Tour Debis, et Piazza publique couverte, réalisations de l'architecte italien Renzo Piano, 1992	68

17	District industriel de Storhaug dans Stavanger Est et localisations du centre culturel Tou Scene et du projet Norwegian Wood de bâtiments résidentiels écologiques, 2008	72
18	Storhaug, un quartier urbain norvégien en recomposition : passé industriel, mitage industrie-résidentiel actuel et renouveau, 2008	73
19	Localisation des artistes à Storhaug dans la partie Est de Stavanger : une concentration autour du centre culturel Tou Scene, 2008	75
20	Physionomie actuelle du quartier de Mains d'œuvres à St-Ouen : un quartier urbain français diversifié au tissu dense, 2008	76
21	L'Ufa Fabrik, un centre de quartier multifonctionnel : réalisations culturelles, économiques, sociales, environnementales, 2008	82
22	Hybridation entre la mémoire industrielle et l'usage culturel actuel : le cas de Tou Scene à Stavanger, 2008	85
23	Niveau de difficulté pour la requalification de bâtiments industriels : Bâtiments rationalistes plus faciles à reconvertir que les bâtiments fonctionnalistes	86
24	Storhaug, un quartier urbain norvégien revisité par l'art : Traces urbaines du projet artistique TW1 porté par Tou Scene, 2008	92
25	Perception et représentation de l'Ufa Fabrik : support d'enquête, 2008	93
26	Evaluer l'impact social et territorial d'une requalification : Modèle MIST, indicateurs pour Modéliser l'Impact Social et Territorial	99
27	Fréquentation des lieux culturels au cours de l'année 2008 par les Français de 15 ans et plus (en %)	114
28	Système spatio-temporel formé par les lieux culturels en ville : systémogénèse et types d'acteurs	121
29	Dynamique temporelle et spatiale des lieux culturels : un processus liant au cours du temps la localisation des lieux culturels aux usages du sol de la ville	128
30	Une distance significative pour l'établissement de lieux culturels : une implantation culturelle en lien avec la proximité aux centres décisionnels	129
31	Fonctions <i>Template</i> et <i>Pheromone</i> : la pratique culturelle et l'attraction d'un équipement selon un principe de nidification	135
32	Auto-organisation et stigmergie : des comportements collectifs émergents d'interactions entre individus proches et par l'intermédiaire de traces laissées sur l'environnement	136
33	Dynamique culturelle urbaine : jeux concurrentiels et mouvements collectifs dans un	138

système multi-centres et multicritères

34	« <i>Rouants</i> », Plateforme de simulation de la dynamique culturelle rouennaise : modélisation de l'utilisation des centres culturels par les résidents de l'agglomération rouennaise	140
35	Mouvements de foules lors de l'Armada en 2008 : une estimation difficile de la fréquentation pour cette manifestation gratuite en extérieur	146
36	Estimation de la présence humaine lors de l'Armada 2008 : les enseignements apportés par la téléphonie mobile en volume et en rythme	148
37	La ville et la perturbation liée à l'évènementiel Armada 2008 : présence moyenne d'usagers téléphoniques dans l'agglomération rouennaise pendant l'Armada et en dehors de l'Armada	150
38	Une répartition spatiale plus concentrée pour les usagers téléphoniques d'origine étrangère : présence moyenne d'usagers téléphoniques français et étrangers pendant l'Armada 2008	151
39	Une variabilité spatio-temporelle : des « chronotopes » différents selon un cheminement urbain NE-SO	153
40	Catégorisation des usagers selon leur pratique spatiale : le nombre d'antennes utilisées comme révélateur de mobilité	155
41	Une présence urbaine des usagers non fortuite : les écarts constatés à une distribution au hasard identifient une zone géographique centrée sur les quais	157

Table des matières

« La fabrique des lieux culturels »

Introduction générale	5
Partie I : Lieux culturels en société	13
Chapitre I : Lieux culturels, entre « objets patrimonialisés » et fonction urbaine	13
Introduction chapitre I : La production de l'espace par les sociétés et l'effet retour	13
I.I.1) Culture en société et esprit du lieu	14
I.I.2) L'objet « patrimonialisé » et le patrimoine	17
I.I.3) L'espace public et la place du lieu de culture en société	24
I.I.4) L'espace, le lieu culturel, l'hétérotopie	33
I.I.5) Des lieux inscrits dans la ville	37
I.I.6) Potentialités culturelles des villes	38
I.I.7) La culture : une géographie particulière et une fonction urbaine	42
Conclusion du chapitre I : Une résonance des lieux culturels sur l'espace et dans le temps	53
Chapitre II : Les friches culturelles, une expérimentation de « fabrique » de lieux culturels	56
Introduction chapitre II : Le processus de territorialisation de lieux culturels	56
I.II.1) Les expérimentations de friches culturelles : un espace public de la culture	58
I.II.2) Des points communs pour les onze friches culturelles étudiées	65
I.II.3) Les situations urbaines des friches culturelles: du déclencheur de développement urbain au pôle périphérique isolé	71
I.II.4) Conceptions patrimoniales et types de reterritorialisation	78
I.II.5) Les projets culturels et sociaux menés : du positionnement artistique au rôle social et territorial	88
I.II.6) Le rôle de centralités nouvelles : l'évaluation d'un impact potentiel	98
Conclusion du chapitre II : Les friches culturelles symboliques du changement urbain	104
Conclusion de la partie I	105

Partie II : La production des lieux culturels : pratiques, motivations, systèmes d'acteurs	109
Chapitre I : Des interactions entre acteurs de la culture au système spatio-temporel culturel	109
Introduction chapitre I : La production des lieux culturels au travers de leurs usages	109
II.I.1) L'individu et la sociologie de la culture	111
II.I.2) L'économie de la culture, les mondes de l'art, et la politique culturelle	115
II.I.3) Le système spatio-temporel culturel	119
Conclusion du chapitre I : Construire des formes d'expérimentation dynamiques de la complexité culturelle dans une ville	124
Chapitre II : La dynamique culturelle d'une ville : un essai de modélisation dynamique des usages des lieux culturels	126
Introduction chapitre II : Systémique, interaction, déterminisme et hasard	126
II.II.1) Contextualisation urbaine et historique : une scénographie urbaine rouennaise pour l'offre culturelle	127
II.II.2) Des méthodes d'intelligence en essaim pour simuler l'usage des lieux culturels en milieu urbain	133
II.II.3) « Rouants », une plateforme pour simuler le comportement des usagers des lieux culturels de l'agglomération rouennaise	139
Conclusion du chapitre II : Un système simplifiant la réalité et des pistes ouvertes sur la dynamique culturelle urbaine	142
Chapitre III : La pratique d'une manifestation culturelle : une expérimentation pour comprendre et modéliser l'usage en temps réel d'un évènement	144
Introduction chapitre III : La « pulsation urbaine » derrière la manifestation culturelle	144
II.III.1) Une estimation fondée sur les mouvements des usagers téléphoniques	145
II.III.2) Des mouvements de population révélant un évènementiel	147
II.III.3) Un déplacement des zones attractives où le hasard intervient peu	156
Conclusion du chapitre III : La variabilité des spatialités et des temporalités de la marche normale de la ville et d'un évènementiel	158
Conclusion de la partie II	159
Conclusion générale	161
Bibliographie	166
Table des figures	180