

LES ARCHITECTURES DE LA CRÉATION : LES NTA À L'ÉPREUVE DU RÉEL

Journals of Arts & Humanities Studies

ISSN: 3069-325X (Online)

Vol. 1: Issue 3

Page 24–37 © The Author(s) 2025

Received: 30 June 2025

Accepted: 12 July 2025

Published: 31 July 2025

Fatma CHAFFAI –BRIGUI - Architecte ENAU, Docteure en sciences et ingénierie architecturales, Maitre-assistante, Université de Carthage



ABSTRACT

Aujourd'hui il est frappant d'observer la montée en puissance de la relation qu'entretiennent l'économie et le marketing urbain avec l'architecture, l'art et la culture. Avec l'émergence du développement durable, la gestion du territoire demeure inévitable. Etant une ressource non renouvelable, il est fondamental d'économiser le sol. Dans cette perspective, le recyclage des friches urbaines se révèle être une stratégie très opportune.

L'objectif majeur de cette contribution consiste à analyser les facteurs, légaux, matériels et actanciels, se manifestant lors de la réhabilitation d'une friche culturelle et qui influencent le développement de ce processus en particulier pendant son « temps de veille ».

A priori, l'engagement, la disponibilité et la coordination entre les autorités publiques, une démarche anticipée ainsi qu'une conduite de projet participative sont autant d'éléments qui contribuent au développement du mouvement de réhabilitation et permet aux villes de se recycler elles-mêmes en « villes créatives ». Cet article se veut d'une part une lecture sur les rapports complexes qu'entretiennent les friches culturelles avec leur quartier d'implantation et d'autre part une proposition pour une conduite de projet participative qui s'appuie sur une intégration, au fil de l'élaboration et de la réalisation du projet, des préoccupations et revendications des acteurs concernés.

KEY WORDS

Ville, créativité, Art, friches, gentrification, innovation, co-construction, NTA

1. Introduction : Urbanité, innovation et architectures créatives

Aujourd'hui, la ville a certes changé, mais changer de regard sur la ville sollicite de proposer d'autres clés de lecture et d'écriture sensibles et partagées. En effet, avec la prolifération des expériences de régénération des territoires par l'art et la culture, le courant de l'urbanité créative devient un axe majeur des politiques publiques de développement régional et urbain et un champ de recherche en pleine expansion, basé sur les concepts de territoires fluides, ville malléable, ludique et créative, figure ouverte de l'urbanité contemporaine. De nouveaux rythmes et de nouveaux enjeux s'imposent, ainsi une vision spatio-temporelle et actancielle aux territoires et à la ville est importante en présence d'un étalement et fragmentation des espaces et des temps qui se conjuguent pour recomposer de nouvelles pratiques, contraintes et opportunités pour la ville et les individus. Dans nos villes arabes et maghrébines nous constatons que le fonctionnement des villes reste encore largement inadapté à ces mutations spatio-temporelles. La demande se prolifère et se diversifie et par conséquent les pratiques évoluent mais l'offre urbaine avec ses lieux de travail, commerces, loisir, services et transports, demeure encore dans une large mesure organisée sur des rythmes traditionnels. La ville s'étale dans l'espace et dans le temps et demande un changement au niveau des mécanismes

traditionnels d'aménagement . Nous rêvons de « ville compacte » (Dubois, 2005 ; De Decker, 2011) mais nos centres dépassent inlassablement leurs limites temporelles et spatiales. Nous parlons de « mixité » mais nos villes, lieux de rassemblement, lieux de sociabilité, sont de plus en plus des lieux de rupture et de ségrégation entre individus ou groupes.

Avec cette problématique, la ségrégation ne concerne plus seulement la situation ou l'accès des lieux de travail, de loisirs, d'éducation mais également l'espace public. Face à cette situation nous avons besoin d'innovation définie par Jouve comme : « *Innovation is understood to involve all modifications of an institutional, technical, judicial or procedural nature whose explicit function is to de-compartmentalise exclusively sector-based approaches [... in order to avoid] reproducing a manner of public action on which modern states are built.* » (Jouve, 2002, p. 2). Demandant un décloisonnement dans les démarches sectorielles et favorisant une approche participative, un mode d'action publique qui met les citoyens et leurs attentes dans les nouveaux schémas d'urbanismes. Le Galès appuie ces propos en proposant d'articuler la créativité (représentée dans la citation ci-dessus par l'idée d'innovation) et l'action collective, « *Although the city is an unceasing movement, it is also the locus of collective action, of innovation, of interest-aggregation mechanisms, of negotiation and of conflict* » (Le Galès , 2002, p.25).

Même si cette considération de la ville basée sur la relation étroite entre le lieu et l'innovation a été longuement débattue, les travaux de Richard Florida sur la « classe créative », qui désigne une population urbaine, mobile, qualifiée et connectée, ont permis de reconnaître à cette vision sur la ville créative un fort renouvellement. Pour l'auteur nord-américain, les villes doivent ainsi tenter de reconquérir leurs usagers, une théorie basée sur « l'HOMME » et qui justifie notre approche anthropologique à ce phénomène qui est au cœur de la reconfiguration de l'économie et du social, autour des activités d'innovation aussi bien scientifiques ou aussi celles qui ont recours à des dimensions plus culturelles ou artistiques. Nous nous conférons aux travaux de Charles Landry et Hall qui se sont, dès la fin des années 90, alignés à cette considération. D'une manière générale nous questionnons la portée réelle de la régénération de la démocratie participative dans les villes se voulant « créatives » ? La concertation, le partenariat entre les élus ou décideurs conventionnels et la société civile (groupes communautaires, ethniques, acteurs économiques), transforment-ils effectivement les bases de l'ordre politique plus précisément la politique dans des aménagements et règlements urbains ?

Des innovations dans divers domaines de la vie urbaine en tant que facteurs de développement et leurs relations avec le secteur de la création ont été indiquées (Landry, 2000 et Hall ,2004) et qui ont contribué au développement de l'idée d'une ville créative. Le concept de "classe créative" et l'importance des "industries créatives" dans l'économie urbaine (Caves 2002) ainsi que les dimensions qui se sont définies grâce à cette analyse comme le Talent, la Technologie et la Tolérance ont accru l'intérêt pour le secteur créatif en tant que moyen de restructurer la base de développement économique de la ville et de rechercher de nouvelles incitations au développement basées essentiellement sur une approche participative. Les modalités d'intervention en termes de spatialité dans les territoires par la culture sont toutefois variables : équipement, événementiel, résidence d'artiste, friche. Ainsi, à la croisée de différentes sciences sociales comme l'économie, la géographie, l'architecture et la sociologie de l'art, le rôle des équipements culturels dans la dynamique économique et sociale des territoires y est renforcé et quantifié (Plaza, 2006), et la culture est désormais envisagée comme un outil de redéveloppement urbain (Landry, 2000). La question de la place de la représentation, de la connaissance et des activités de création dans la croissance des villes et territoires fait l'objet d'une grande réflexion dans la définition de la régénération urbaine créative. La littérature montre que la créativité basée sur le lieu favorise l'unicité et le caractère distinctif de ce lieu, et attire talent et investissement en améliorant la réputation et l'attractivité de ce lieu (Landry ,2000).

Dans cet article, il s'agit d'un essai et une perspective d'approfondissement de l'analyse de ces espaces comme champ d'exploration de la création dans nos villes tunisiennes. Nous centrons notre réflexion seulement sur les friches, industrielles ou autres, transformées en friches culturelles, ce qui interroge donc les relations entre les acteurs publics et les porteurs de projet, une question encore largement inexplorée dans la littérature (Aubouin, 2009) mais aussi dans nos pratiques et nos plans d'actions. Dans les pages qui suivent, nous nous penchons sur deux des éléments énoncés par Le Galès . Nous proposons d'articuler et de corréler la créativité et par conséquent l'architecture de la créativité, et l'action collective. Notre texte essayera d'élucider la question suivante : comment la créativité et l'innovation peuvent-elles se conjuguer de façon à rendre la ville plus cohésive et en même temps à contribuer à son développement économique et social ?

Nous allons nous référer à l'appellation française pour étudier des espaces de création et de diffusion regroupés sous le terme de Nouveaux Territoires de l'Art (NTA), selon la formule proposée dans le rapport L'extrait en 2000. Ces espaces projets- artistiques multifformes et protéiformes sont portés par des artistes et collectifs qui ont investi des lieux originellement non consacrés à l'art, comme des friches industrielles ou des bâtisses abandonnées (Raffin, 2002). La multiplication de friches artistiques dans les villes européennes voisines, tout comme l'intérêt croissant du public pour ces lieux ont en effet modifié les cadres habituels de l'intervention publique dans le champ culturel.

2. Pour de nouvelles opportunités de l'urbanisme transitoire

Les espaces urbains sont en recomposition continue. Suite au processus de désindustrialisation, ainsi qu'aux différents moments de crise qui ont rythmé le phénomène urbain ces dernières décennies. Les espaces inoccupés se sont accrus dans la plupart des villes. Ces terrains et lieux abandonnés permettent depuis longtemps des occupations temporaires légales ou illégales. Le terme « transitoire » sera préféré pour appuyer la notion de transition. Nous pouvons ainsi parler du caractère de préfiguration porté par les projets d'urbanisme transitoire.

Les espaces vacants et les friches, qu'ils soient industriels, commerciaux ou agricoles, ne sont pas un phénomène nouveau. Une multiplication des termes relatifs à ces espaces est employée pour les qualifier d'espaces résiduels, dents creuses, espaces vacants délaissés ou encore espaces vides. Par ces appellations deux dimensions se distinguent pour les friches : la déprise et le vide avec leurs connotations négatives d'espaces incontrôlés. Or si l'origine du terme « friche » provient du monde agricole, où le terme désignait la terre non cultivée et délaissée, après la révolution industrielle, le terme désigne aujourd'hui un espace bâti ou non, autrefois utilisé pour des activités industrielles, commerciales ou autres, abandonné ou désaffecté dont le potentiel n'a pas été développé. Il n'existe pas de définition officielle de la friche et elle ne constitue pas une notion juridique. Elle relève de l'exercice du droit de propriété foncier et immobilier, mais aussi du droit de l'environnement. En s'intéressant à redonner vie à nos différentes friches, nous faisant référence aux friches urbaines comme les anciennes mines, abattoirs délaissés, usines, décharges sauvages, anciens terrains militaires, stations-services désaffectées qui ne doivent plus être considérées comme des débris ou des décombres. Si le premier réflexe serait de ne pas s'occuper de ces sites et d'éviter de les réinvestir, les laisser à l'abandon peut être néfaste pour le développement de la collectivité.

Des démarches de renouvellement des modes de conception des projets artistiques par la constitution de collectifs pluridisciplinaires et par l'implication de différentes parties prenantes aux projets : populations, associations socioculturelles, collectivités locales essayent de porter une nouvelle vision à la ville qui se veut durable et cohésive. En effet, les recherches sur les processus de réhabilitation de friches culturelles en nouveaux Territoires de l'Art se sont multipliées récemment dans les champs de la sociologie, de la géographie et des sciences politiques. Nous citons les travaux de Jean-Yves Authier (1993), Philippe Henry (2001) sur les espaces- projets artistiques, ou Fabrice Raffin (2002) sur les friches artistiques en Europe et qui exposent pourquoi certains collectifs d'artistes, souhaitant en finir avec les modes de création et de diffusion établis, ont fait le choix d'investir des lieux vacants, sans le soutien des autorités locales. Ainsi changer la perception immédiate que l'on a de ces sites et déceler leur potentiel est une impérative qui se croise avec la multiplication des tentatives de régénération des territoires par la culture. La question du recyclage et de réemploi de ces sites est donc au cœur de la réflexion sur la fabrication de la ville contemporaine. Nous centrons notre réflexion sur la seule question des friches transformées en friches artistiques.

Si ces lieux se sont trouvés confronter à tenir un statut peu confortable et une position complexe d'intermédiaire. Heureusement, aujourd'hui nous pouvons emprunter le terme de « nouveaux territoires de l'art » ou NTA employé, autour et suite au premier colloque international sur ces nouveaux espaces à la Friche la Belle de Mai qui s'est tenu à Marseille en février 2002 (L'extrait et Kahn, 2005). La singularité des « espaces-projets artistiques » (Henry, 2001), semble donc à rechercher autour d'une fonction de production et d'échange de processus artistiques, dont le développement pour partie territorialisé implique une interdépendance forte avec des partenaires sociaux multiples. Un urbanisme transitoire apparaît demandant une architecture et des espaces non seulement fonctionnel mais aussi significatif, symboliques adaptés aux besoins de ses usagers. La réappropriation par des groupes d'artistes ou des porteurs de projets culturels de friches délaissées, ne s'est pas aligné avec des schémas institutionnels d'aménagement urbain, les premières friches culturelles procèdent en effet d'une volonté de requalification sociale et spatiale « par le bas » concentré sur la spontanéité et l'action participative du citoyen.

Cette perception sensible des espaces et des communautés sociales bouleverse toutes les hiérarchies préétablies, elle redistribue les espaces physiques et symboliques de la cité pour mieux les partager.

Qu'ils s'affirment ou non comme squatteurs nous préférons les nommer les défricheurs culturels ou artistique, groupes de créatifs qui prennent en main ces projets transitoires proposant tous une approche « bottom-up » c'est-à-dire du bas vers le haut différente des démarches conventionnelles dans le processus de création et d'exécution d'un projet. Ces gens souhaitent réactiver le dynamisme d'un quartier, voire d'une ville, au moins temporairement par des propositions événementielles, sociales, économique et culturelles. Cette action de réinterroger les friches par l'art et la culture se construit jour après jour, à force d'échanges, de partages et d'innovations et donnera naissance à de " Nouveaux Territoires de l'Art ". Friches, laboratoires, fabriques, lieux éphémères, ils sont autant de projets spécifiques au sein desquels se créent des expérimentations fécondes et de nouvelles pratiques qui partagent l'urgente nécessité de repenser le rapport à l'art et de replacer les artistes au cœur des villes, dans le quotidien des habitants afin de donner un nouveau souffle et une dynamique à certaines villes. Alors que l'institution rencontre une crise sans pareil et doit se réinventer, comment, les artistes, eux, peuvent se produire et explorer, à la marge de nouveaux territoires, inventant d'autres « partages du sensible » et réoxygénant les politiques culturelles en les obligeant à s'adapter ? Afin de répondre à cette question, nous interrogeant ces NTA, qui se définissent comme espaces de transactions multiples entre acteurs sociaux hétérogènes. Ces « go between » (Henry, 2001) réalisent, ou pour le moins ont la volonté de réaliser, une véritable reconfiguration des termes de l'échange entre les acteurs concernés. En prenant appui sur la situation européenne, on soulignera les dimensions qualifiantes qui pourraient permettre de mieux évaluer la spécificité de ces lieux dans le paysage artistique et culturel contemporain.

Si nous pensons s'aligner à l'exemple européen pour essayer de réintégrer nos friches culturelles dans le paysage territorial et sociétal et surtout en se positionnant loin des schémas institutionnels d'aménagement urbain, il faut savoir que les premières friches culturelles dans les métropoles européennes se sont développées sans un statut « non - régularisé » et ont procédé en effet d'une volonté de requalification sociale et spatiale fondée à partir des bases. En effet, trente ans en arrière et en commençant à s'intéresser à la requalification de ces friches, la faiblesse des moyens disponibles dans les textes de lois, tout autant que la programmation des projets ont mené à des structures architecturales culturelles et artistiques ayant un impact très modeste sur le tissu urbain environnant (Gravari-Barbas, 2004). Tout au long des années 1980 et surtout 1990, des initiatives organisées par des « squatteurs urbains » et des actes de « faire le lieu » vont s'amplifier d'une manière spéciale, spontanée et innovatrice, en privé et dans une relation étroite à l'environnement immédiat. Il s'agit d'une incontestable esthétique de la coopération artistique et culturelle, fondée sur l'horizon d'une relation plus symétrique entre acteurs porteurs d'altérité, culturelle et sociale, les uns vis-à-vis des autres.

À la marge d'un vrai texte réglementaire, ces espaces architecturés s'inspirent encore très largement de la conception fondatrice d'une autre façon de faire de l'art. Un génie de lieu, ou un génie urbain s'opère. Même si cette visée autorise une part d'idéal dont il faut évaluer les conjonctures effectives et les réalisations, ces nouveaux territoires de l'art sont imprégnés par l'idée d'envisager de manière plus interactive, tolérante et cohésive les rapports entre l'art, les citoyens et leurs territoires de vie. En effet et en s'alignant au propos de Vivant, dans son livre la ville créative, l'auteur annonce l'idée que l'industrie culturelle n'a pas besoin de grands espaces de production. Par contre, elle s'alimente de centralité, ses acteurs fonctionnent souvent en synergie ou en réseau, et ils ont besoin d'être proches les uns des autres, dans une atmosphère créative que seule la ville peut offrir.

3. A -Le défrichage spatial : les friches culturelles comme espaces capables.

Les friches culturelles renferment trois caractéristiques fortement liées qui produisent ces espaces de création et de diffusion (Aubouin, 2009a). Nous reconnaissons, au cœur de leur processus de créations, un triple travail de défrichage réalisé par les collectifs d'artistes et d'élites culturels qui l'occupent :

- a. **Une dimension culturelle et artistique** caractérisée par l'émergence de projets pluridisciplinaires qui engagent les publics cibles (citoyen, artistes...) dans le processus de conception et développement du projet.

- b. **Une dimension spatiale et urbaine**, par le réemploi, la réhabilitation et la réaffectation de ces lieux et leur mutation, et aussi plus largement par la volonté de créer le buzz et l'attractivité au niveau du territoire d'implantation afin de s'adresser aux populations avoisinantes.
- c. **Une dimension sociale**, marquée par la détermination d'affecter et de toucher des publics qui n'ont pas l'habitude de côtoyer des lieux voués à la culture en général et cela par la gratuité des lieux, collaboration avec des associations de, implantation dans des quartiers ou centres pauvres en structures culturelles.

Comme premier fondement : espace, produit et usagers se lient, et dépendent intimement du modèle de conception qui les façonne, l'espace de création est ici un prototype créé sur un système de coopération et de partenariat entre les artistes au sein d'un collectif. En deuxième instruction, le hasard ou l'agilité du modèle architectural marque les bases de cette approche liée à la non-spécialisation des lieux-projet-artistiques qui, à l'inverse aux équipements culturels traditionnels, peut s'adapter à une multitude de pratiques, d'usages et différentes conformations. Lorsqu'ils investissent ces lieux, les collectifs d'artistes en collaboration avec architectes et collectivités locales dans les meilleurs des scénarios, prennent en charge les évolutions des lieux pour les adapter à leur projet. En revanche, ils doivent parfois ajuster leurs projets en fonction de des spécificités spatiales des lieux et des contraintes de leur gestion.

Les lieux modulables investis ne sont pas dédiés originellement à l'activité artistique et offrent de ce fait une certaine souplesse dans les usages : espace de travail, lieu de vie, lieu ouvert au public. Chaque espace est ainsi réalisé à la fois selon la temporalité du projet et selon la phase de développement du lieu. Cette perméabilité accepte l'implication de divergentes parties prenantes à la création de l'œuvre (artistes, habitants, associations, autorités locales) offrant au projet une portée sociale et instructive. Grâce à cette approche, les friches apparaissent comme des « catalyseurs du développement local », voire comme des « vecteurs de la requalification urbaine » (Grésillon, 2008). Ainsi, certaines friches par leur emplacement situés en ou près des centres villes particulièrement, se trouvent spontanément impliqués et incluses dans la requalification de quartiers et dont les activités foncières vont attirer de nouvelles entreprises et de nouveaux habitants. L'intégration de ces quartiers dans un schéma d'aménagement urbain accélérera leur « gentrification »¹ progressive. La logique prévoit que ces premières formes de redynamisation artistique et culturelle pouvant se trouver menacés et totalement chassés (Vivant, 2009).

4. B -Pour une transformation engagée de la ville : la gentrification Culturelle

Si nous commençons par définir le concept de gentrification comme abordé par Ruth Glass en 1964, nous soutenons le fait que cette approche cherche à remplacer d'une manière douce et fluide la population pauvre d'un quartier par d'autres classes de la population généralement moyenne à supérieure par la hausse des loyers et la transformation du paysage urbain. La gentrification culturelle ou artistique se place comme une variante de cette définition globale avec la spécificité d'un processus particulier ou les acteurs culturels et les initiatives artistiques entrent dans la transformation du paysage urbain et de la requalification de la population cible (Cameron & Coaffee, 2005).

Le cas de la friche La belle de Mais à Marseille, un cas de référence des nouveaux territoires de l'art NTA, illustre bien le modèle de gentrification culturelle. Avec une occupation temporaire au départ et puis permanente grâce à l'institutionnalisation progressive, elle devient le lieu phare de l'art contemporain, des pratiques artistiques renouvelées et un levier de l'innovation sociale à Marseille. Ancienne manufacture de tabac fermée dans les années 1990, elle a été reconvertie dès 1992 en une plateforme culturelle et artistique accueillant des résidences d'artistes et aussi des studios de production, des salles de spectacle, une librairie, des ateliers diverses, des installations sportives et même des festivals qui ont permis le développement d'une vraie mixité sociale dans ce quartier considéré auparavant comme quartier dévalorisé, historiquement stigmatisé et marginalisé.

Cet espace ou plus exactement cette initiative a créé un « buzz culturel » (Landry, 2000) dans toute la région offrant la revalorisation de ce quartier attirant touristes, mais aussi des investisseurs et surtout une

¹ Ici le concept de gentrification se relie à celui de « classe créative » (Florida, 2002) car la gentrification signifie un processus essentiellement urbain par lequel la population d'un quartier, ou d'une ville dans son ensemble, se modifie au profit de classes sociales formées d'élites et il en résulte une transformation plus ou moins rapide du statut social et économique du quartier ou de la ville concernés.

nouvelle population créative. La spécificité la plus intéressante pour ce cas de friche c'est qu'elle est restée inclusive et a même préféré garder quelques tentions, contrairement donc à Soho pour New-York et Shoreditch pour Londres², la Friche la Belle de Mai n'a ni entièrement délogé les habitants ni connu une transformation immobilière lourde. Plusieurs auteurs témoignent de l'apport de cette initiative de gentrification culturelle comme Vivant (2009) qui affirme que cette friche demeure un « laboratoire culturel ambigu » car, tout en revivifiant un quartier marginalisé par la culture, elle a permis aussi d'initier une forme de gentrification douce, progressive et moins brutale, cependant transformant toute la représentativité sociale du lieu. Cette affirmation est aussi soutenue par Gravari-Barbas (2004) qui note que l'innovation dans ce lieu c'est matérialisée grâce à la création de l'« effet vitrine » qui attire les promoteurs.

Cet exemple de NTA montre qu'une gestion inclusive et une revalorisation plus symbolique que matérielle grâce à des acteurs et des programmes sociaux limite les retombées de la gentrification lourde. L'implication directe des habitants dans la réflexion, la création et la consommation des lieux de vie rend la transformation plus adaptée, même en acceptant que le quartier demeurera comme dévalorisé mais à forte charge artistique et culturelle. Grâce à ce processus, cette friche demeure une référence dans la production des NTA, rendant la dynamique plus complexe que celle d'une gentrification purement spéculative.

La friche La belle de Mai a su se légitimer grâce à un statut de projet hybride à la fois comme friche artistique et lieu de la création et de l'expérimentation mais aussi une institution culturelle majeure soutenue par des financements publics. Ceci montre l'importance du cadre réglementaire et législative à prendre en compte dans la réflexion et l'installation des NTA.

Mais si certains nouveaux territoires de l'art n'ont pas pu connaître cette légitimité et perdurer dans le temps, une autre dimension restant aussi importante à analyser dans ce processus de montage complexe des NTA, notamment le temps de veille.

Le cas du Tacheles, montre la non résistance mais l'importance ce qu'a été créé autour de son temps de veille. Cette friche culturelle spontanée et rebelle qui s'est installée dans le quartier des Granges à Berlin, entre 1990 et à 2012 (Grésillon, 2005), est exemplaire dans son mode de gestion³. Le génie urbain se manifeste dans son autogestion. Les artistes du Tacheles, organisés en association, vont faire de cette ruine à ciel ouvert le haut-lieu de la culture alternative ou « underground » à Berlin dans les années 1990. En hommage à l'ancien « quartier des granges » (Scheunenviertel) qui réfugiait la communauté juive de Berlin, les groupes artistes, s'installent et occupent la ruine, et lui livrent le nom de « Tacheles », qui veut dire « parler vrai, parler clairement ». Un lieu alternatif rebelle, organisant festivals, spectacles et soirées techno, dans un élan contestataire évident qui attirait la foule locale mais aussi des groupes de touristes et autres collectivités. Certes Cette situation n'aurait pas pu durer longtemps. Même si cette friche et ses occupants ont pu résister aux multiples descentes de la police, c'est le règlement de l'urbanisme et le droit de la propriété qui viendra faire face à cette situation irrégulière. C'est en vendant l'ensemble de la parcelle au groupe immobilier Fundus en 1998, que le sort du lieu s'est retrouvé entre leurs mains. Mais Fundus, conscient du rôle et statut pris par le Tacheles, ne commet pas l'erreur de fermer le lieu. Au contraire, il le sauve en la réhabilitant et en leur confiant un contrat d'occupation de dix ans. Ici nous en déduisant que le temps de veille qu'a connu cette friche lui a permis de montrer sa fiabilité malgré sa marginalité.

Il est vrai qu'aujourd'hui les Tacheles se sont dissout car ils n'ont pas pu résister davantage au long rapport de forces entre les acteurs du lieu, les pouvoirs publics et le propriétaire. Mais la municipalité de Berlin a mis du temps à reconnaître l'intérêt de ces lieux en termes d'image et de réputation. Depuis les années 2000, la situation a évolué. Entre les acteurs des friches et les pouvoirs publics, les relations demeurent tendues mais moins conflictuelles. L'heure est plus à la négociation et à la contractualisation qu'à la confrontation.

² Modèles exemplaires de gentrification culturelle. Dans ces quartiers industriels laissés à l'abandon, des artistes se sont installés dans les années 1970-1990, attirant galeries, commerces à la mode et investisseurs, ce qui a entraîné une hausse vertigineuse du coût des loyers. Cela a provoqué alors l'évacuation progressive des habitants de longue date, ni même des artistes-pionniers, ces territoires "alternatifs" devenant ainsi des quartiers de luxe. Ces exemples sont devenus aussi des repères critiques pour penser les risques des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA).

³ Le Tacheles (1990-2012) est l'une des friches culturelles et artistiques les plus emblématiques de Berlin. Abrisé au sein d'un entrepôt désaffecté, il est devenu un centre d'art alternatif autogéré, avant d'être fermé puis cédé à des investisseurs, symbolisant ainsi le basculement d'un lieu underground vers la gentrification culturelle.

Ce temps de veille que peuvent connaître ces NTA est marqué par un renforcement des dimensions symboliques dans la « chaîne de valeur » qui se nourrit d'une porosité toujours plus importante entre productions artistiques ou culturelles et filières économiques traditionnelles. Le lien entre culture et économie est ainsi de plus en plus questionné, y compris par les collectivités et acteurs publics, principaux financeurs de la culture, qui espèrent trouver dans le monde de l'entreprise les relais de financement nécessaires à une époque de fragilisation des politiques culturelles. Cet exemple permet de réinscrire l'esthétique au cœur du devenir des sociétés humaines et redonner confiance au rôle de la société civile dans les dispositifs de concertation et de co-construction de la cité, en réactivant les notions de décentralisation, de démocratie participative, de décloisonnement et d'intersectorialité. Ces friches, dont la plasticité et perméabilité permettent une grande mixité des projets réalisés et des équipes accueillies, se sont développées par un processus de conception. Ces projets sont pilotés à partir d'outils de gestion spécifiques, comme les collèges de décision, les dispositifs de partage des tâches et des critères de sélection plus ouverts, qui tendent à renouveler les cadres traditionnels des projets et les modes de gouvernance culturelle territorialisée (Saez, Pignot, 2017). Au centre de ces dynamiques gestionnaires se situe l'artiste, dont le rôle est à la fois d'être un « défricheur » renouvelant les modes de création et un « manager » élaborant des formes d'organisation originales.

5. Les NTA en Tunisie comme tentative de développement socio-spatial :

De ce qui précède nous comprenons que même si la situation est plus rassurante quand les friches sont régularisées, défendues et soutenues par des textes de lois qui leur donnent un statut clair permettant une intervention dans les règles de l'art, il est toujours possible d'essayer de faire face à cette situation de malaise et « d'exploiter » d'une manière douce ces lieux. Pour faire face à la situation actuelle que rencontrent nos centres-villes et pour garantir l'efficacité de ces nouvelles politiques, il faut travailler davantage sur cette notion de temps de veille d'une friche culturelle en cherchant l'invention de dispositifs d'anticipation capables de restituer l'expérience habitante tout en favorisant l'émergence d'un débat public. Il faudrait réfléchir en termes de politiques institutionnelles, culturelles, voire des démarches à entreprendre pour être capables d'influencer l'image urbaine et architecturale de la ville.

Ici vient le rôle des associations, collectivités privées ou publiques pour appuyer et soutenir cette approche qui croit fortement à la notion de la ville créative et du génie urbain.

En Tunisie l'exemple de la fondation LAAZAR⁴, première fondation en Tunisie, créée en 2005 par son fondateur et actuel président Kamel Lazaar, philanthrope tunisien passionné d'art est un exemple à présenter. La Fondation produit et soutient des projets artistiques et culturels principalement en Tunisie et dans la région MENA. L'association travaille sur plusieurs axes. Nous en focalisons sur deux catégories tirées à partir de leurs documents officiels et après l'entretien effectué auprès des responsables des projets culturels.

Ces deux axes sont :

- La Sensibilisation à la culture artistique et démocratisation de l'art.
- La Valorisation du patrimoine à travers des projets ciblés (restauration, sensibilisation, etc.)

L'examen approfondi du phénomène observé, à savoir l'implantation de nouveaux territoires de l'art dans un contexte réel bien défini et bien étudié nous a poussée à adopter une méthodologie d'analyse qualitative de trois cas d'études que nous estimons révélateurs et illustratifs, dont l'objectif est de saisir en profondeur la complexité de chaque projet grâce à une compréhension holistique tenant comptes des aspects sociaux et spatiaux. Nous avons cherché à explorer la complexité des idées émises derrière ces projets et les expériences vécues afin de déceler et construire par induction les concepts et les thèmes émergents grâce à une analyse du « comment » et du « pourquoi ».

⁴ La Kamel Lazaar Foundation (KLF) est créée en 2005 par son fondateur et actuel président Kamel Lazaar, fondation de droit suisse et première fondation en Tunisie, produit et soutient des projets artistiques et culturels principalement en Tunisie et dans la région MENA.

Nous avons procédé au cas par cas à l'analyse des marqueurs des espaces choisis pour prouver que ces lieux peuvent constituer ou sensibiliser à la création des nouveaux territoires de l'art dans un contexte bien précis.

Nous avons commencé par récolter des données sur des marqueurs particuliers :

- Les pratiques artistiques : les données ont été rassemblées au moyen d'entretiens semi-directifs selon le cas d'étude, avec les fondateurs du lieu, les artistes résidents et les usagers de ces espaces. L'idée était de comprendre d'une part comment fonctionne et se construit la philosophie et l'identité du lieu et quelles formes d'art et de culture y sont encouragées et d'autre part comment se construit la relation au voisinage et à l'espace public et quel statut ou rôle est donné à l'expérimentation et la participation citoyenne.

- Le programme fonctionnel et l'organisation spatiale : une exploration spatiale des lieux a été menée au moyen d'observations participantes, de photographies de la place et une analyse des plans architecturaux dans deux de ces cas d'étude. Cette prospection avait pour but d'interroger comment la configuration matérielle de l'espace favorise certaines pratiques artistiques et comment un espace se « joue » du public, s'ouvre ou se ferme à lui, et en quoi est-il différent des lieux « d'art » traditionnels ?

- L'expression architecturale : l'architecture a été appréhendée comme un langage codé du parti architectural jusqu'à la manifestation d'une expression architecturale particulière. mais aussi la symbolique du lieu et de son espace nous permet de déchiffrer ce que l'architecture peut révéler de l'identité du lieu et des intentions qui l'animent et des desseins qui souhaitent concrétiser.

a. Premier cas : B7L9 - Art Station :

B7L9 est un espace d'art expérimental créé et développé par la fondation Kamel Lazaar (KLF) à Bhar Lazreg (بحرلزرق), dont la phonétique donne B7ar Lazra9 et donc l'abréviation B7L9 .

Même si nous ne sommes pas exactement dans le cas de réhabilitation de friches culturelles comme nous les avons définis plus haut, l'intention d'un nouveau territoire de l'art y est. Avant-gardiste, cet espace novateur et provocant à l'image des NTA, défiant toute catégorisation, est conçu comme un laboratoire se basant sur les principes de la mixité, la cohésion et la démarche participative, ouvert, permettant à l'association et ses membres œuvrant dans et pour les domaines de l'art et la culture, de se connecter, d'interagir et de développer des activités culturelles signifiantes afin de d'amorcer un dialogue avec les institutions nationale et internationales de la culture contemporaine.



Figure 1 et 2 : B7L9 - Art Station

Source : <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/la-fondation>

Se trouvant à la confluence entre la ville la plus cosmopolite de Tunisie et son arrière-pays qui évolue entre rural et urbain, B7L9 est un lieu de synthèse dont la silhouette zébrée surgit comme une surprise, voulant créer un *buzz* urbain et travaillant pour que les programmes à venir offriront au public une immersion dans les approches culturelles actuelles.

Espace de travail, de rencontre et de diffusion culturelle, cet espace comprend trois niveaux interconnectés : un espace d'exposition contenant une salle de projection ; un étage consacré à l'hébergement ; une terrasse sur le toit qui comprendra un espace de détente ; une bibliothèque et un jardin se voulant

communautaire. Comme tentative dont les dimensions rappellent celles d'un NTA, ce lieu est un carrefour de convergence entre générations culturelles. B7L9 est aussi un espace pluriel et démocratique, un écrin pour toutes les rencontres artistiques et un foyer expérimental pour les expressions de demain.

b. Deuxième cas : Proposition de réhabilitation de Borj Boukhriss :

Ce projet de la Fondation Kamel Lazaar serait considéré comme un projet pilote car il marquerait le début d'une nouvelle politique culturelle, associant la société civile et les opérateurs privés dans la gestion du patrimoine. Une initiative inédite en raison de l'absence chronique de politique claire pour promouvoir le patrimoine et la culture, ce qui marque un changement des limites et seuils entre le trio ville, culture et citoyen. La réhabilitation architecturale vise d'une part à assurer la ruine et à protéger les éléments structurels authentiques du monument (les murs, les voûtes, les revêtements). D'autre part, l'intervention introduit de nouvelles fonctions (espaces d'exposition, ateliers de création, résidences d'artistes), qui redéfinissent la manière dont le lieu est habité et perçu.

Du monument abandonné au lieu de création, Il s'agit d'un changement de paradigme. la réhabilitation de projet en ruine « Borj Boukhriss », une ancienne résidence d'été datant de la deuxième moitié du XIXe siècle et un domaine agricole de 11,5 hectares en une sorte de NTA qui s'installent dans les lieux patrimoniaux délaissés.

La Fondation convoite à produire un lieu singulier de convergence entre un site patrimonial et un projet culturel. Il s'agira d'un centre d'art contemporain ouvert à tous. L'opération en faveur de Borj Boukhriss ne se limite pas à « sauver une ruine » : elle devient laboratoire. En mobilisant des artistes internationaux comme des acteurs locaux, elle produit une nouvelle économie symbolique (Zukin, 1995) : l'art s'adosse au patrimoine afin de le rendre vivant et le patrimoine nourrit la création en lui offrant une profondeur historique. De telles initiatives redéfinissent alors la notion même de patrimoine : elle n'est plus simple reste figé mais matière vivante, recomposée et actualisée par des pratiques contemporaines.



Figure 3 et 4 : « Borj Boukhriss »

Source : <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/la-fondation>

c. Troisième cas : un musée éphémère « Le Monde entier est une Mosquée »,

Autre exemple, c'est Jaou Tunis qui est un concept lancé en 2013 et un événement culturel participatif, gratuit et ouvert à tous les publics travaillant dans la promotion de l'art et de la culture dans toutes les villes de la Tunisie. Tout en étant un festival participatif, gratuit et itinérant, Jaou Tunis entre pleinement dans la définition des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA) proposée par Lextrait et Kahn (2005) qui évoquent « des espaces, physiques ou symboliques, où la création artistique échappe aux institutions et investit des lieux atypiques et hybrides ». Jaou, en se tenant dans plusieurs villes de Tunisie, de Tunis à Sfax, dans des localités périphériques, déploie un festival d'art contemporain qui n'est pas simplement un festival, mais une plateforme culturelle mobile, redéfinissant les relations entre art, espace public et société.

Cette initiative est soutenue par différents partenaires locaux et internationaux, publics et privés.

À travers l'organisation de conférences, d'expositions et de visites de galeries. Jaou-Tunis se confirme de plus en plus comme l'une des principales manifestations d'Art et de Culture de la région. Exemple « *Le Monde entier est une Mosquée* », un musée éphémère chargé en sens installé dans une vingtaine de conteneurs.



Figure 5 : l'exposition « Le Monde entier est une Mosquée »

Source : <https://www.kamellazaarfoundation.org/fr/la-fondation>

Les trois initiatives présentées cherchent à structurer la notion de ville créative autour de trois piliers interdépendants :

- Sensibilisation : le rôle des projets pilotes qui ont pour rôle de faire bouger le cadre réglementaire et d'instaurer des lois qui reconnaissent l'importance stratégique de la régénération urbaine et veiller à renforcer la dimension urbaine dans toutes ses politiques, afin que les villes redeviennent un laboratoire de recherche.
- Solidarité : Implanter des projets au milieu des tissus urbains reculés ou zones touchées par le déclin urbain, avec une image particulière qui peut créer le *buzz*. Des démarches convaincues de l'importance de l'impact social qui peut se faire à travers l'art et la culture et déterminés à promouvoir l'échange de connaissances et d'approches pour que les artistes interagissent avec les communautés locales.
- Engagement : Des projets engagés qui favorisent une régénération urbaine créative pour de futures villes intelligentes, durables et inclusives, des structures dont la symbolique est très forte.

6. NTA un pas vers des villes durables et cohésives ?

Appréhender la question des Nouveaux Territoires de l'Art (NTA) à l'épreuve du réel incite à interroger leur portée au-delà de la seule production culturelle, en les rapportant à une réflexion plus large, en l'occurrence la transformation urbaine. C'est à juste titre que l'on considère les NTA non plus simplement comme des lieux d'expérimentation artistique : ce sont également des impulsions, des registres qui reviennent à des dynamiques sociales et spatiales spécifiques. En effet, les NTA sont à même d'intégrer dans des projets des sites oubliés, de fédérer des acteurs multiples (habitants, institutions, associations), d'introduire une forme de co-création qui interroge le devenir de la ville. La discussion est ici centrée sur les résultats des trois initiatives tunisiennes étudiées, B7L9, Borj Boukhriss et Jaou Tunis, pour mesurer leurs acquis et évaluer leurs limites potentielles dans le cadre de la construction d'une ville plus durable et plus cohésive

En effet nous avons vu plus haut que depuis sa conception architecturale audacieuse, avec son vocabulaire de façade zébrée et ses lignes tranchées qui se démarque nettement de l'environnement, B7L9 agit comme une intervention urbaine manifeste, presque un « événement visuel » (Debord, 1967). Cette expérience esthétique génère ce que Charles Landry (2000) et Richard Florida (2014) appellent un « buzz urbain », une effervescence culturelle et symbolique relayée par les médias, qui suscite des discussions et attire de nouveaux visiteurs. L'implantation de B7L9 dans le quartier de Bhar Lazreg, situé au nord de Tunis, est un parfait exemple de la façon dont les territoires se transforment. Ce quartier considéré comme populaire a longtemps souffert des stigmates collés à son image, ce qui a largement contribué à sa marginalisation par rapport à des quartiers voisins. La création de ce centre d'art à B7L9 a commencé à changer la donne dans les usages et dans les visions du quartier. D'un côté, B7L9 attire un nouveau public, artistes, chercheurs, amateurs d'art et étudiants, en quête de modes d'expressions qu'ils n'auraient pas eu l'occasion de solliciter dans cette zone. De l'autre, il permet aux habitants du quartier, pour la première fois, d'accéder à la création contemporaine, mais les engage, en plus ou moins en commun, dans une démarche artistique et dans une relation éducative. Nous avons là un phénomène qui correspond à ce que Sharon Zukin (1995) appelle la « city's symbolic economy », une économie avec ce que la culture en tant qu'outil de requalification et de valorisation de l'espace urbain est loin d'être nouvelle. Au moyen de l'attention qu'il suscite, des interactions sociales nouvelles qu'il stimule, et de son effet sur la « visibilité » du quartier, B7L9 contribue ici à requalifier Bhar Lazreg, désormais par un « vu autrement », non plus simplement comme une périphérie oubliée mais comme un territoire en mutation, porteur d'une nouvelle identité. Le « buzz urbain » donne une

dimension sociale et symbolique au-delà de son apport esthétique, l'innovation dans la création architecturale a pu remodeler la frontière entre les quartiers et la rendre plus malléable. L'ancrage dans un territoire en marge devient un vrai moteur de transformation et de régénération urbaine.

Autre le buzz, l'éveil de l'imaginaire collectif grâce au réaménagement spatial et plus particulièrement la scénographie du patrimoine peut aussi créer de nouvelles industries culturelles. Le cas de la tentative de réhabilitation de Borj Boukhriss dénote de cette démarche d'innovation créative qui architecturalement invite à développer un langage hybride qui envoie à ces nouvelles pratiques architecturales de restaurer sans figer ni dénaturer et créer sans effacer.

Refaire vivre des espaces tombés dans l'oubli et menacés de ruine ouvre un nouveau champ de créations contextualisées dialoguant avec la charge architecturale mais aussi mémorielle. La ruine n'est plus considérée comme une photo d'histoire figée mais un lieu vivant plus d'expérimentation que de fréquentation. Alors que de nombreux monuments, ksour et bordjs hérités du temps des Ottomans ou sous le Beylicat sont tombés dans l'oubli, cette initiative montre que de tels bâtiments sont des ressources pour la création contemporaine, sans doute plus qu'ils ne sont des témoins figés du passé (Gravari-Barbas, 2004 ; Heath, Oc & Tiesdell, 2013). Il s'agit donc de « faire avec le lieu » plutôt que d'« être dans le lieu » et repenser le changement de paradigme de la gestion des ruines patrimoniales en Tunisie. Borj Boukhriss illustre en effet le fonctionnement d'un nouveau modèle, celui défendu par les Nouveaux Territoires de l'Art réconciliant patrimoine et création. Ces lieux « non affectés » ont toute la charge de se transformer en véritables fabriques de l'imaginaire. En les convertissant en espaces d'art, on introduit une triple innovation : architecturale, artistique et sociale. L'espace devient vivant reposant sur un principe fondamental de la réutilisation adaptative du patrimoine « *adaptive reuse* », renouvelant le rapport entre mémoire, culture et développement local. Une nouvelle manière de penser la conservation est ainsi proposée : comme réactivation ayant la capacité de générer du sens, de l'innovation et du lien social, au lieu de la protection entendue au sens strict. Se référant à Plevoets et Van Cleempoel (2011), cette approche dépasse la simple conservation : elle « engage une transformation des significations sociales et spatiales du patrimoine » (Plevoets et Van Cleempoel, 2011, p230).

Autre ces deux initiatives, le collectif « Jaou Tunis » est son usage pionnier du recyclage et du réemploi dans la production artistique et scénographique marque une innovation dans la considération de l'art hors murs, mobile et inclusif.

Pour se faire, ce collectif d'artiste transforme des matériaux et des objets jugés « communs », ou « jetables » en espaces culturels éphémères comme le cas de la réutilisation des conteneurs maritimes délaissés. Ce choix excède le choix esthétique et retentit comme une démarche conceptuelle et écologique : il témoigne de ce que nomment Boltanski et Esquerre (2017) appellent « l'économie de la mise en valeur culturelle », où l'ordinaire devient un support de signification.

Précisément grâce à ce type d'installations, Jaou Tunis incarne une nouvelle philosophie des NTA : déplacer la création artistique des lieux traditionnels de sa présentation vers d'autres (conteneurs, abattoirs, rue, quai,) pour créer de nouvelles expériences. Cette démarche vise mettre en place une feuille de route qui tend à :

- Démocratiser l'accès à l'art, le rendant gratuit et ouvert à tous, en rompant les barrières sociales et économiques
- Réinventer l'espace urbain : en offrant des conteneurs comme « objets-lieux » (Augé, 1992), des espaces qui donne une qualification et un vécu temporaire des sites où ils s'installent et proposent ainsi une expérience de l'espace inédite.
- Stimuler l'imaginaire collectif : il fait appel à des objets recyclés détournés en lieux d'art dotés de vocation à justifier une « surprise urbaine » et du « buzz » culturel entendu comme tel selon Landry (2000).

Dans cette innovation architecturale, urbaine et artistique le visiteur n'est plus consommateur de l'espace mais acteur à part entière dans l'expérimentation de ces nouveaux espaces créant l'effet de surprise, le détournement de la notion de l'objet et du temps. La muséologie expérimentale entre dans ce process de NTA et crée à notre sens un projet pédagogique, un cas pour envisager d'un point de vue systémique

l'ensemble du contexte de réalisation des NTA. En transformant des conteneurs en « cellules-musées », cette installation développe une galerie éphémère au grand sens symbolique et critique. Elle interroge aussi les conventions de l'exposition muséale : le musée n'est plus un espace figé, conçu aux normes strictes des parcours muséaux ou des contraintes techniques des installations mais un dispositif mobile, accessible et modulable (Bishop, 2012). Ce musée-conteneur, ouvre aussi un questionnement identitaire et spirituel : avec la titraille de l'installation « Le monde entier est une mosquée », les artistes tunisiens et étrangers interrogent l'universalité de l'espace sacré mais aussi le partage culturel dans le cadre tunisien et méditerranéen.

Grace à ces expérimentations de « Buzz urbain », d'« *adaptive reuse* » ou de muséologie expérimentale, la fondation Lazzar a pu initier cette approche de régénération urbaine et créative par de nouveaux territoires de l'art en Tunisie. Nous avons appris que la contextualisation ou l'ancrage s'avère primordial et que la singularité des projets est indispensable car chaque territoire se construit par sa propre philosophie. Loin des stratégies destinées à séduire les classes créatives du monde entier, il semble comme exploré dans ces exemples implantés dans le réel des tunisiens que l'enjeu soit de partir de l'existant, et de travailler à partir de ressources endogènes à savoir la relation de la friche avec le territoire de proximité et ses habitants. Ici, principalement, le temps de veille dans notre réalité tunisienne peut être considéré comme un champ d'opportunité d'un point de vue expérimental et culturel. Un moment décisif où s'esquissent les possibles d'une réappropriation créative de l'espace urbain. Pendant ce temps suspendu, entre désaffectation d'un lieu et sa réutilisation future, l'art peut faire intrusion sans le poids d'un projet urbain qui, pour lui donner corps a engagé des frais souvent irrécupérables, qui bloque toute évolution. Ce temps suspendu se révèle également favorable à l'essor d'autres collectifs ou initiatives citoyennes qui sont à même d'expérimenter de nouvelles manières de s'approprier et d'administrer le lieu. Comme le désigne L'extrait (2001), ce temps devient de fait une « parenthèse fertile », tout le monde considérant qu'il s'agit d'une opportunité pour l'art de s'immiscer et d'expérimenter avant que le secteur privé, l'immobilier et l'administration de s'emparent du dossier. Dans le cas particulier de Borj Boukhriss ou d'autres sites patrimoniaux voués à la ruine, le temps de veille recouvre les années où le lieu, bien que laissé à l'abandon est toujours accessible, et devient de fait un terrain d'expérimentation culturelle préfigurant ce qui viendra après. De même, l'événement Jaou Tunis s'inscrit pleinement dans cette logique : ses installations temporaires – à l'image du projet Le Monde entier est une Mosquée – exploitent ce temps suspendu de certains espaces publics ou terrains urbains non encore aménagés, révélant leur potentiel et les inscrivant provisoirement dans une cartographie culturelle inédite.

Conclusions

La réhabilitation des friches en NTA se marque dans la tendance de la régénération de la ville sur elle-même. Dans les réalités sociales, économiques et urbaines. Ces expériences montrent bien que ces NTA ne sont pas seulement des espaces de création : ils sont de réels leviers de transformation urbaine, qu'ils proposent de nouveaux modes d'habiter, de penser et de gouverner la ville. Cette nouvelle de concevoir et de gérer convient tout à fait au concept de développement durable : il s'agit de remettre en état plutôt que de détruire, de réemployer les friches plutôt que d'encourager à la croissance urbaine en périphérie et par conséquent de renforcer par tous les moyens possibles la cohésion sociale et les valeurs citoyennes. La territorialisation des pratiques culturelles par des architectures créatives se basant sur la co-construction, entraîne une transformation progressive des modes d'action publique, à tous les niveaux : État, collectivités locales, institutions culturelles. Nous avons observé dans les exemples analysés que ces espaces souvent porteurs de sens et de mémoire pour les habitants restent des opportunités à saisir pour des projets structurants et majeurs dans beaucoup de territoires. La notion même de temps de veille, bien que souvent négligée, apparaît en effet pour nous comme une clé de lecture incontournable pour percevoir la valeur à la fois « transitoire » mais aussi prospective des NTA. Ce moment de doute, où un espace n'est ni parfaitement abandonné, ni tout à fait requalifié, est bien un temps fertile d'expérimentation et de recomposition des usages. C'est le moyen de tester de nouveaux modèles de gestion collective, mais aussi de mettre en œuvre des dispositifs d'interpellations citoyennes de l'espace urbain, et, enfin d'anticiper des formes de réhabilitations plus sensibles, durables et inclusives que celles déjà préconisées. En ce sens, les NTA apparaissent non seulement comme des générateurs de projets, mais également comme de véritables laboratoires d'urbanité capables d'inventer les contours d'une ville à la fois plus juste, plus créative et plus cohésive.

Protéiformes et hétérogènes, les nouveaux territoires de l'art sont des espaces de travail, de création et de diffusion artistique et culturelle partagés qui ont un rôle important dans la régénération urbaine créative et cohésive. Tout en explorant ceci plus haut, une interrogation posée par Bernard Jouve (2004, p. 5) nous intrigue : « *Quelle est la portée réelle du renouveau de la démocratie participative et délibérative dans les métropoles [...] ? La concertation, le partenariat entre les élus et la société civile (groupes communautaires, ethniques, acteurs économiques), transforment-ils effectivement les bases de l'ordre politique ?* ». En effet Pour que les habitants se sentent des citoyens engagés et soient en meilleure expertise de leur vie en tant qu'individus mais aussi en tant que membres d'une communauté, ils doivent être inclus dans la prise de décision et responsables de ses conséquences sociales.

Les projets engagés dans des espaces en friche ou en attente de requalification affirment que l'art et la culture peuvent aller au-delà de leur fonction symbolique pour devenir des outils de durabilité, d'inclusion et de cohésion, à l'égal de l'expertise développée auprès de publics habituellement exclus de l'art, des pratiques culturelles élargies aux acteurs locaux, artistes, habitants, associations, institutions, qui leur accorde tout leur sens et leur valence. Ils contribuent à esquisser des modèles de gouvernance culturelle et urbaine inédits. Mais cette dialectique ne va pas sans tensions : la question de la gentrification culturelle, le risque d'un usage instrumental des lieux cultivés ou encore la fragilité économique de ces initiatives soulèvent des questions sur leur portée à long terme. Par ailleurs, la réflexion sur le temps de veille des lieux culturels ou créatifs témoigne de toute une économie du moment de flottement qui ouvre un espace des possibles pour éprouver et envisager d'autres manières d'habiter et produire la ville.

Références bibliographiques

- Aldunate, O. (2002). *L'éphémère dans la ville*. Collage, 4(02).
- Aubouin, N. (2009). *L'institutionnalisation des espaces artistiques déterritorialisés : de la construction de nouveaux mondes de l'art à la transformation des modes d'action publique* (Thèse de doctorat). Université Paris Ouest Nanterre – La Défense.
- Authier, J.-Y. (1993). *Habiter Lyon: Les pratiques résidentielles dans l'agglomération lyonnaise*. Paris : L'Harmattan.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Boltanski, L., & Esquerre, A. (2017). *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Gallimard.
- Cameron, S., & Coaffee, J. (2005). Art, gentrification and regeneration – From artist as pioneer to public arts. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), 39–58. <https://doi.org/10.1080/14616710500036310>
- Caves, R. E. (2002). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cormerais, F. (2008). *Poétique(s) du numérique 2 : Les territoires de l'art et le numérique, quels imaginaires ?* Montpellier : L'Entretemps éditions.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*. Paris : Buchet-Chastel.
- De Decker, P. (2011). *Understanding housing sprawl: The case of Flanders*. Belgium. *Environment and Planning A*, 43, 1634-1654.
- Dubois, O. (2005). *Le rôle des politiques publiques dans l'éclatement urbain : L'exemple de la Belgique*. Développement durable et territoires, Dossier 4 : La ville et l'enjeu du Développement durable. Mis en ligne le 4 juin 2005. <http://developpementdurable.revues.org/747>

Florida, R. (2014). *The rise of the creative class, revisited*. New York : Basic Books.

- Glass, R. (1964). *London: Aspects of Change*. Centre for Urban Studies.
- Grésillon, B. (2008). *Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle. Annales de géographie*, (660-661), 179-198.
- Gravari-Barbas, M. (2004). *Les friches culturelles : Jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un "anti-équipement" culturel. Dans C. Siino, F. Laumière & F. Leriche (coord.), Métropolisation et grands équipements structurants*. Toulouse : Collection Villes et Territoires, Presses Universitaires du Mirail.
- Henry, P. (2002). *Les espaces-projets artistiques : Une utopie concrète pour un avenir encore en friche*. Théâtre/Public, 163.
- Italo, C. (2013). *Les villes invisibles [Le città invisibili] (J. Thibaudeau, Trad.)*. Paris : Gallimard, Collection Folio (n° 5460).
- Jouve, B. (2002). *Innovation without change ? German Policy Studies*, 2(4).
- Jouve, B. (2004). *Introduction : Les métropoles au croisement de la globalisation et de la transformation du politique. Dans B. Jouve & P. Booth (dir.), Démocraties métropolitaines*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Landry, C. (2000). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. London : Earthscan Publications.
- Le Galès, P. (2002). *European Cities: Social conflicts and governance*. Oxford: Oxford University Press.
- Lextrait, F., & Kahn, F. (2005). *Les nouveaux territoires de l'art*. Paris : Éditions Sujet/Objet.
- Plevoets, B., & Van Cleempoel, K. (2011). Adaptive reuse as a strategy towards conservation of cultural heritage: A literature review. *Structural Studies, Repairs and Maintenance of Heritage Architecture XII*, 118, 155–164. <https://doi.org/10.2495/STR110131>
- Plaza, B. (2006). The return on investment of the Guggenheim Museum Bilbao. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(2), 452–467. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2006.00672.x>
- Raffin, F. (2002). *Les lieux culturels intermédiaires : scènes de nouveaux territoires de l'art*. Paris : L'Harmattan.
- Saez, G., & Pignot, L. (dir.). (2017). *Tiers-lieux : un modèle à suivre ? L'Observatoire, la revue des politiques culturelles*, 52(2).
- Vivant, E. (2009). *Qu'est-ce que la ville créative ?* Presses universitaires de France.
- Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Oxford: Blackwell.