



HAL
open science

Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines

Elsa Vivant

► **To cite this version:**

Elsa Vivant. Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines. Géographie. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. NNT : . tel-00257227

HAL Id: tel-00257227

<https://theses.hal.science/tel-00257227>

Submitted on 18 Feb 2008

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.

A mon père

Remerciements

Enfin ! Voici la page que je rêve d'écrire depuis quatre ans ! Elle est le signe de l'achèvement de cette thèse. Elle est surtout l'occasion de remercier ceux et celles qui m'ont aidée et soutenue pour réaliser ce travail.

Je tiens d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à François Ascher, qui a été pour moi le directeur de thèse idéal. Sans ses conseils, ses idées, sa disponibilité et son soutien bienveillant, je ne serai sans doute jamais parvenue à achever cette thèse.

Les conseils d'Alain Bourdin, directeur de l'Institut Français d'Urbanisme, m'ont toujours encouragé dans ma démarche de recherche. Je remercie également Olivier Donnat, Yves Grafmeyer, Maria Gravari-Barbas et Michel Micheau qui ont accepté de participer à mon jury de thèse.

J'ai trouvé au sein du Laboratoire Théories des Mutations Urbaines et de l'équipe enseignante et administrative de l'Ifu, des collègues enthousiastes et je veux saluer Elisabeth, Eric, Gérard, Jean-Pierre, Jules, Maria, Marie-Hélène, Mindjid, Mireille, Nadia (et grand merci aussi à Gilles) et Serge.

Mon séjour à l'Université de Berkeley a été possible grâce au soutien de Peter Bosselman, directeur du Department of City and Regional Planning. France Bourgouin m'a aidée à réaliser l'enquête sud-africaine au sein de l'Université du Witswatersrand à Johannesburg, où j'ai été accueillie par Alan Mabin et André Czeglédy. Je remercie aussi Murielle Chavret qui m'a permis de travailler sur la base Bien de la Chambre des notaires de Paris, ainsi que toutes les personnes qui ont accepté d'être interviewées.

Enfin, ma famille et mes ami(e)s sont mes plus fidèles supporters. Jeanne a été la témoin de tous mes doutes et questionnements et Sandrine m'a soutenue dans la dernière ligne droite. Je voudrai remercier enfin mon frère qui m'a fait découvrir et aimer le rock alternatif, à l'origine, sans doute, de ce travail.

Merci à toutes et à tous !

Sommaire

CHAPITRE 1

LA CULTURE : ANALYSEUR DE LA SOCIETE CONTEMPORAINE	12
I. La culture au cœur des evolutions sociales	14
II. De l'artiste au créateur	29
III. Les Scènes <i>off</i>	46
IV. Les squats d'artistes : forme paradigmatique du <i>off</i>	63

CHAPITRE 2

VERS L'INSTRUMENTALISATION DE LA CULTURE OFF DANS LES POLITIQUES URBAINES ?	78
I. Le rôle de la culture dans les politiques urbaines	80
II. Les Frigos : de la résistance à la négociation	105
III. La requalification des Pompes Funèbres : Du projet culturel au projet urbain	145
IV. Newtown : la reconquête du centre de Johannesburg par la réalisation d'un quartier culturel	179

CHAPITRE 3

LE OFF : AGENT DE LA GENTRIFICATION ?	193
I. Caractéristiques générales de la gentrification	195
II. Les opportunités immobilières : moteur de la gentrification ?	216
III. Les « nouvelles classes moyennes » : producteurs et consommateurs d'espaces gentrifiés ?	222
IV. Le développement d'un paysage urbain consumériste global ?	243
V. L'artiste : catalyseur de gentrification ?	255

CHAPITRE 4

LE OFF : ELEMENT DE L'IMAGE TOURISTIQUE D'UNE VILLE ?	285
I. Le tourisme dans l'économie des symboles	287
II. Le guide de voyage : outil de gestion de l'incertitude	308
III. Le mythe du Berlin <i>off</i>	318
IV. Le <i>off</i> à Paris : chasse gardée des touristes autochtones	342

CONCLUSION	366
-------------------	------------

BIBLIOGRAPHIE	371
----------------------	------------

TABLE DES MATIERES	402
---------------------------	------------

TABLE DES FIGURES	413
--------------------------	------------

ANNEXES	414
----------------	------------

Introduction générale

La culture est un instrument de valorisation des territoires dans la concurrence interurbaine. Tel est le consensus qui s'impose aujourd'hui dans le monde de l'urbanisme. Mais les analyses sur la place de la culture dans les métropoles ne concernent qu'une partie des activités artistiques et culturelles. En France, les recherches se sont presque exclusivement intéressées aux politiques publiques de la culture. Dans d'autres pays, le rôle des entreprises culturelles privées dans le développement territorial est mis en évidence par plusieurs auteurs. Dans les deux cas, il s'agit d'acteurs institutionnels, que nous appelons *in*, qui, par leur position dans le champ de la production culturelle, participent à la définition des règles du jeu de ce champ. Or les pratiques culturelles et la production artistique ne se limitent pas à cet espace *in*. Beaucoup d'artistes travaillent en dehors de la sphère institutionnelle publique, et leur production n'est pas diffusée par les réseaux commerciaux habituels. Des radios associatives programment des chanteurs autoproduits ; des cinéclubs projettent des documentaires indépendants ; des télévisions locales sont diffusées dans des cafés ; des artistes occupent des locaux désaffectés pour travailler et créer ; des cirques s'installent sur des terrains vagues sans autorisation ; etc. Les milieux artistiques alternatifs, que nous appelons *off*, ne bénéficient ni d'un soutien public pérenne ni d'une grande visibilité médiatique. Ils s'appuient sur des réseaux de lieux de production et de diffusion spécifiques, des lieux *off*. Pour certains d'entre eux, cette position à l'écart des institutions culturelles est choisie ; d'autres aspirent à une plus large reconnaissance. Or les pouvoirs publics semblent de plus en plus souvent essayer d'instrumentaliser la scène culturelle *off* dans des projets urbains. Ces tentatives interpellent les urbanistes, car cette instrumentalisation n'est pas réductible à une simple manipulation ou récupération par les institutions publiques d'initiatives culturelles *off*. Nous pensons qu'elle est le révélateur de changements profonds dans les relations entre culture, société et territoires. Ainsi, l'objet de cette thèse est d'analyser les mutations sociales à travers l'étude du rôle des pratiques culturelles *off* dans les dynamiques urbaines. Cette formulation problématique est le produit de l'évolution

de notre recherche, débutée en 2000 dans le cadre d'un Diplôme d'études approfondies (Vivant, 2001), qui avait pour origine les interrogations suivantes : pourquoi, depuis la fin des années 1990, les squats d'artistes parisiens sont-ils l'objet d'une médiatisation importante et bienveillante ? Pourquoi jouissent-ils d'une relative légitimité auprès de l'opinion publique, alors que leurs actes sont illégaux ? Comme nous l'expliquerons dans le premier chapitre, les nouvelles stratégies qu'ils mettent en œuvre, tant en matière de choix de localisation, de revendications et de médiatisation, expliquent en partie cette attitude conciliante, dont la régularisation de certains squats d'artistes par la Ville de Paris est la traduction institutionnelle. Mais dans quelle mesure le statut « artiste » des squatters ne participe-t-il pas aussi à la légitimation symbolique de leurs actions ? La sociologie de l'art nous a permis de comprendre la construction des représentations sociales de l'artiste par le glissement de la valeur symbolique de l'œuvre vers l'artiste. Par extrapolation, nous supposons alors que le lieu de travail de l'artiste s'accapare une partie de cette valeur. Rapidement, le cas des squats d'artistes nous a semblé trop restrictif. A partir de ce questionnement initial, nous avons élargi nos perspectives pour nous intéresser aux pratiques culturelles dites « *off* ». Cette notion de *off* est évidemment floue, mais nous l'avons retenue car elle nous a permis de théoriser l'idée d'un système *in/off*. Ce système *in/off* s'inspire du fonctionnement des mondes de l'art où l'avant-garde est le moteur de l'innovation et fonctionne en lien avec le modèle dominant. Au-delà d'une simple dualité entre le *in* et le *off*, nous montrons comment ces deux sphères font système, interagissent et s'alimentent mutuellement : l'une renforce l'autre, même si l'une dit s'opposer à l'autre.

Ainsi, de la même manière que la culture institutionnelle ou commerciale, *in*, est considérée comme un élément essentiel au développement d'une ville, nous faisons l'hypothèse que les pratiques culturelles alternatives, *off*, sont qualifiantes pour une métropole. Dans quelle mesure les pratiques culturelles *off* participent-elles aux dynamiques urbaines, par complémentarité avec la culture *in* ? En quoi la coexistence des cultures *in* et *off* est-elle essentielle à l'effervescence créative d'une métropole, à la fois révélatrice et symbole du dynamisme métropolitain ? Si un des objectifs de cette thèse est de mettre en évidence l'importance du *off* pour les villes, il s'agit aussi pour une urbaniste de réfléchir à ce qui fait la ville. Comment s'articulent la planification et les modes de vie ? En quoi le *off* produit-il de l'« urbanité » ?

Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons aux « lieux *off* », dont les squats d'artistes sont un exemple parmi d'autres. Ces lieux sont l'inscription physique dans l'espace urbain de pratiques artistiques *off* : ils sont à la fois des lieux *off* de la culture et les lieux de la culture *off*. Les lieux *off* sont considérés ici comme des *objets urbains*, au même titre que des équipements culturels *in*. Si cette recherche s'articule *autour* de l'objet « lieu *off* », les lieux *off* ne sont pas l'objet de la recherche mais un outil d'analyse des mutations urbaines. Dans cette thèse d'urbanisme, notre point de vue est d'établir comment les pratiques culturelles *off* s'intègrent à la ville de manière qualifiante, en nous plaçant du point de vue de la perception de ces pratiques par les acteurs de la ville. Il ne s'agit ni d'évaluer la qualité artistique des productions, ni

d'étudier leurs rapports avec le monde de l'art, ni de concevoir les lieux *off* comme des espaces de socialisation, mais de considérer leur possible impact urbain. Il s'agit de s'en servir comme un outil pour analyser des tendances d'évolution des sociétés urbaines contemporaines. C'est là que réside une des spécificités de ce travail : considérer les lieux *off* comme fil conducteur d'une réflexion sur la ville.

Paris est notre terrain de recherche privilégié, même si nous avons été amenés à étudier d'autres cas afin de conforter (ou infirmer) nos hypothèses. Le choix de Paris est particulièrement intéressant, car depuis 2001 et le changement de majorité municipale, les politiques culturelles et urbaines s'orientent vers un soutien important à la création et aux lieux culturels *off*. En quoi ce revirement est-il révélateur de l'émergence de nouveaux enjeux urbains ?

METHODES DE RECHERCHE

A partir de notre questionnement originel, nous avons bâti un dispositif de recherche spécifique. Grâce à un travail bibliographique, nous avons identifié trois phénomènes qui semblaient nous permettre de vérifier nos hypothèses et nous servir de révélateurs pour une compréhension des liens entre ville et culture.

- *L'instrumentalisation de la culture dans les opérations urbaines*, notamment de requalification d'espaces en friche, par la création de nouveaux équipements culturels.
- *Le rôle des artistes dans la gentrification*, c'est-à-dire comme agent de la revalorisation symbolique (puis économique) de quartiers centraux délaissés.
- *La culture en tant qu'élément de communication et de promotion du tourisme urbain*.

Pour chacun d'eux, nous avons décliné notre hypothèse principale afin de vérifier dans quelle mesure les pratiques culturelles *off* participent à la qualification et à la valorisation des espaces urbains. Comme chaque thématique correspond à des processus différents, nous avons mis en œuvre des méthodes distinctes pour tester nos hypothèses. L'originalité de l'objet d'étude incite le chercheur à faire preuve lui aussi de créativité dans sa manière de conduire sa recherche. Ainsi, nous alternons les démarches classiques des études urbaines avec des méthodologies moins conventionnelles. Par ailleurs, nous avons accordé une attention particulière au traitement des lieux *off* dans la presse. Nous considérons la presse comme une source d'informations sur l'actualité du *off*, et aussi comme un espace de construction de représentations sociales. En effet, les journalistes, par le choix et le traitement des sujets, sont des producteurs de symboles. Une revue de presse spécifique servira même de corpus dans le dernier chapitre pour analyser les modes de constructions des lieux *off* en tant que lieux touristiques.

Les lieux culturels *off* : symboles d'opération urbaine ?

Qu'il s'agisse de projets de redynamisation de centre-ville ou de transformation de friche industrielle, les enjeux urbains des nouvelles opérations d'urbanisme sont nombreux : recréer de la centralité, développer de nouvelles activités, fournir aux habitants et aux visiteurs des services de qualité, revaloriser le patrimoine bâti, changer l'image de la ville, articuler les

différentes échelles d'attractivité, etc.... La programmation de nouveaux équipements culturels au sein de ces projets urbains est de plus en plus fréquente, souvent accompagnée du développement d'une nouvelle offre commerciale et de loisirs. Ces équipements deviennent les symboles de ces projets, voire de la ville toute entière. Quelques expériences réussies ont influencé les pratiques de planification urbaine, posant la culture et les loisirs au centre des préoccupations des urbanistes et aménageurs.

Ces équipements sont généralement conçus et réalisés par des autorités publiques ou des investisseurs privés, c'est-à-dire par le *in*. Nous faisons l'hypothèse que des lieux *off* peuvent être instrumentalisés en tant qu'équipements culturels dans des opérations d'aménagement. En quoi des lieux *off* peuvent-ils, au même titre que des équipements culturels *in*, donner du sens à un nouveau quartier urbain ? Dans quelle mesure les autorités publiques instrumentalisent-elles les cultures *off* dans le cadre de politiques urbaines plus larges ? Pour cette phase de travail, trois opérations urbaines ont été étudiées, selon une démarche classique pour l'analyse de projets urbains : entretiens semi-directifs avec plusieurs acteurs du projet, consultation de divers documents (documents de planification, comptes-rendus de réunions, décisions municipales, presse) et visites de site.

Le premier exemple est l'intégration des Entrepôts Frigorifiques (dits les Frigos), occupés par des artistes, dans le cadre de la Zac (Zone d'aménagement concerté) Paris Rive gauche (13^{ème} arrondissement). Pourquoi et comment ce lieu, qui aurait dû être détruit, a-t-il été conservé ? En quoi ce maintien des Frigos s'inscrit-il dans l'évolution du programme de la Zac ? Quels sont les problèmes rencontrés au cours de ce processus ? En quoi les Frigos participent-ils aujourd'hui à la construction de l'image du nouveau quartier ? Le second exemple révèle un changement d'attitude de la municipalité parisienne vers une meilleure compréhension des enjeux posés par la place de la culture dans la ville. En effet, le maire actuel met en œuvre une politique culturelle volontariste, notamment en matière de création de nouveaux équipements. Le principal d'entre eux, la requalification en lieu culturel des anciennes Pompes Funèbres au 104, rue d'Aubervilliers (19^{ème} arrondissement), est l'objet de cette seconde étude de cas. En quoi le projet culturel et la configuration du site s'inspirent-ils des lieux *off* ? Le *in* prend-il modèle sur le *off* ? A l'échelle urbaine, la requalification du quartier Chapelle-Stalingrad, où se situent les Pompes Funèbres, permet d'étudier comment la culture *off* est instrumentalisée pour préparer et légitimer une opération urbaine. Le troisième exemple se situe dans un contexte urbain très différent et permet de comprendre la diffusion d'un modèle d'action urbaine par la création d'équipements culturels, où le *off* sert de faire-valoir à une politique urbaine. Il s'agit de la création d'un quartier culturel (Newtown) dans le centre de Johannesburg (Afrique du Sud), initié par des acteurs *off* puis institutionnalisée par l'autorité municipale. Comment ce quartier est-il pensé comme l'instrument de la revitalisation du centre-ville ?

Les lieux culturels *off* : catalyseur de gentrification ?

La gentrification est un processus de revalorisation de quartiers dégradés par l'arrivée de ménages des classes moyennes et supérieures. Les théories sur la gentrification mettent en évidence l'importance du symbolique dans les choix de localisation et de consommation des ménages. Elles se rapprochent également des questionnements de l'urbaniste sur les modes de

valorisation des espaces urbains. Comment un quartier est-il valorisé et par qui ? Qu'est ce qui donne de la valeur à un quartier ? Quels processus et quelles tendances sociales cela traduit-il ? Au cours de ce processus complexe, les artistes, en tant que porteur de valeurs symboliques, semblent jouer un rôle déterminant et tendent à être utilisés comme tels. En effet, à la recherche de locaux spacieux, peu onéreux et centraux, ils s'installent dans des quartiers dévalorisés et populaires. Peu à peu, ils revalorisent le quartier, où de nouvelles populations, attirées par la proximité des artistes, viennent s'installer, entraînant une hausse des prix immobiliers. Les artistes *off* ont-ils une influence comparable ? La présence de lieux *off* peut-elle avoir un effet revalorisant sur un quartier au même titre que la culture *in* ?

Pour ce travail de recherche, nous avons étudié les effets de la présence de squats d'artistes sur le marché immobilier parisien. En quoi la présence de squats d'artistes permet-elle la redécouverte d'un quartier ? Participe-t-elle au développement d'un imaginaire créatif et artiste sur un quartier ? Déclenche-t-elle un processus de valorisation et de gentrification ? A cette fin, nous avons réalisé une analyse de données statistiques à l'aide de la base de données sur les mutations immobilières de la Chambre des notaires de Paris. Après ce premier travail statistique, nous avons mené des enquêtes auprès d'agents immobiliers afin d'analyser leur perception de la présence d'artistes dans un quartier. Par leurs obligations professionnelles, ces acteurs centraux du marché immobilier font une analyse sociologique intuitive de ce marché. Les entretiens permettent de comprendre ce qui, aux yeux des professionnels de l'immobilier, donne de la valeur à un quartier, le rend attractif pour de nouveaux habitants. Quelles sont leurs réactions par rapport à l'installation de squats d'artistes dans leur secteur d'intervention ?

Les lieux culturels *off* : objet touristique ?

Le tourisme est un secteur économique de plus en plus important pour les villes, et l'offre culturelle est déterminante pour le développement de ce secteur. En effet, les espaces de diffusion de la culture (musées, galeries, patrimoine bâti...) sont les lieux visités par les touristes et l'événementiel culturel est un outil de promotion du tourisme urbain. Mais si le touriste urbain est friand de visites culturelles, il est aussi curieux d'expériences non-ordinaires, et cherche l'altérité et l'exotisme. En quoi le *off* propose-t-il une expérience touristique nouvelle ? Pour évaluer la place du *off* dans l'imaginaire touristique, nous avons utilisé un média qui construit l'objet touristique de manière indépendante de l'institution qui le promeut et qui, dans le même temps, s'accorde aux attentes de ses lecteurs dans le choix des sujets : le guide de voyage. Nous expliquerons comment, en sélectionnant un lieu, en l'interprétant puis en l'évaluant, le guide de voyage construit l'image et le sens de ce lieu, et le rend potentiellement touristique.

L'analyse de la présentation des villes dans les guides de voyage permettra de vérifier notre hypothèse : les cultures *off*, et les lieux qui les accueillent, participent-elles à la construction de l'image touristique de villes ? Dans quelle mesure les lieux *off* correspondent-ils aux attentes du touriste ? Les lieux *off* sont-ils des attractions touristiques et sont-ils des étapes du parcours du touriste dans la ville ? Les pratiques culturelles *off* sont-elles associées aux représentations collectives d'une ville ? Participent-elles à la construction de l'image d'une ville ? Le *off* est-il un élément valorisant pour une ville ? La rend-il plus attractive aux yeux des visiteurs ? L'image

touristique d'une ville intègre-t-elle les pratiques et les lieux culturels *off* ? De quelles manières, à travers ses représentations, les lieux et expériences *off* donnent-ils du sens à la ville ? Nous comparerons la place des pratiques culturelles *off* dans l'imaginaire touristique de deux villes, Paris et Berlin (dont la scène culturelle *off* est très dynamique), par l'analyse des discours de plusieurs guides de voyage.

PLAN DE THESE

Cette thèse est organisée en quatre grands chapitres. Dans le premier chapitre, à partir d'un état des lieux bibliographique, nous montrerons comment la culture prend une place de plus en plus importante dans le quotidien des individus et dans les pratiques sociales. Comment l'évolution des modes de consommation est-elle interprétée par les sociologues de la culture ? Comment la figure de l'artiste est-elle devenue valorisante ? En quoi, aujourd'hui, les modes d'organisation des milieux artistiques sont-ils utilisés comme des métaphores pour expliquer certaines évolutions de la société ? Ceci nous permettra dans un second temps de préciser et d'expliquer ce que nous entendons par pratiques culturelles *off*. Comment ce système *in/off* s'inspire-t-il du fonctionnement des mondes de l'art ? Quelles extrapolations permet-il hors de la sphère culturelle ? Qu'est-ce qui caractérise les lieux *off* ? L'exemple des squats d'artistes parisiens illustrera notre propos. Comment les nouvelles stratégies mises en œuvre par les artistes squatters ont-elles influencé l'attitude des pouvoirs publics ?

Le second chapitre sera consacré à l'aménagement urbain. Après un rappel de l'évolution des politiques culturelles en France, nous montrerons comment la prise de conscience de l'enjeu culturel par les municipalités a favorisé le changement d'objectifs des politiques culturelles et leur instrumentalisation par les politiques urbaines. En quoi l'inscription locale de l'action culturelle facilite-t-elle l'émergence et la prise en compte d'acteurs culturels locaux, notamment *off* ? Trois opérations urbaines seront exposées révélant l'instrumentalisation progressive des pratiques culturelles *off* : des lieux *off* existants peuvent être pris en compte, associés puis intégrés à un projet, au lieu d'être détruits (les Frigos à Paris Rive gauche) ; les pouvoirs publics s'inspirent des lieux *off* pour concevoir de nouveaux lieux culturels et diversifier l'offre *in* (la requalification des Pompes Funèbres) ; le *off* est utilisé comme un outil de reconquête territoriale (dans le quartier Chapelle-Stalingrad et par la création du quartier culturel Newtown).

Cette attitude des pouvoirs publics locaux se comprend en regard de l'évolution des modes de vie et du peuplement des centres urbains. Nous montrerons, dans le troisième chapitre, comment la gentrification permet d'analyser ces changements. La gentrification est un processus de revalorisation de quartiers dégradés par l'arrivée de ménages des classes moyennes et supérieures, où le symbolique enclenche et alimente la valorisation, notamment par la présence d'artistes. Nous présenterons les principaux éléments des débats théoriques sur la gentrification, que nous mettrons en perspective avec nos propres informations de terrain. Les opportunités immobilières suffisent-elles à expliquer ce processus ? La gentrification est-elle l'inscription territoriale d'une nouvelle classe moyenne valorisant la proximité des équipements culturels et

de consommation symbolique ? En quoi la présence de lieux culturels *off* participent-elles à la valorisation symbolique du territoire ?

Enfin, le quatrième chapitre sera consacré aux représentations collectives d'une ville grâce à son imaginaire touristique. En quoi le tourisme est-il un enjeu pour le développement des villes ? Quelles stratégies mettent-elles en œuvre pour augmenter leur potentiel touristique ? Quel est le rôle de l'imaginaire dans le développement du tourisme ? Comment les guides de voyage produisent-ils l'image des villes ? Les lieux *off* participent-ils à cette image ? Interviennent-ils différemment selon les villes ? L'image touristique produite est-elle différente selon le type de touriste ciblé ? En quoi le citoyen, touriste de sa propre ville, est-il un défricheur d'espaces touristiques ?

Chapitre 1

La culture : analyseur de la société contemporaine

La culture est aujourd'hui au cœur des pratiques quotidiennes des individus. Par de multiples évolutions, les rapports qu'entretiennent les individus avec les mondes culturels et artistiques changent de forme et de nature. Du point de vue de la consommation, la culture constitue certes toujours un outil de distinction, mais ses critères d'appréciation diffèrent, passant d'un élitisme savant à un éclectisme distingué. La production artistique prend une place également plus importante dans les dynamiques sociales et économiques. Les représentations sociales valorisantes de l'artiste le propulsent comme figure archétypale de la réalisation de soi dans une société hypermoderne. Les modes d'organisation du travail et de la production artistique sont transposés dans domaines d'activités, notamment ceux nécessitant une main d'œuvre très spécialisée, mobile et flexible.

Ainsi, la culture et l'art occupent une position centrale dans les pratiques sociales ; et inspirent de nouveaux modèles théoriques à certains auteurs (Storper, Christopherson, 1987; Menger, 2002). Plus modestement, nous considérons la culture comme un analyseur des mutations urbaines. Le fonctionnement des mondes artistiques, et notamment les modes de création, de validation et de reconnaissance de l'innovation artistique, ont été à l'origine de la conceptualisation d'un système *in/off* mettant en évidence l'émergence de lieux de production artistique et de consommation culturelle à la marge du monde artistique institutionnel et commercial, comme par exemple les squats d'artistes. A Paris, par exemple, l'évolution des

stratégies des artistes squatters révèle des nouvelles aspirations et une position particulière vis-à-vis de l'institution culturelle, dont les discours et les pratiques s'ouvrent eux-mêmes à une nouvelle conception des rapports entre le *in* (l'institution) et le *off* (les squats). Dans les chapitres suivants, l'inscription territoriale de ces lieux *off* sera le prétexte d'une réflexion urbaine sur le rôle des pratiques culturelles *off* dans les dynamiques urbaines.

I. LA CULTURE AU CŒUR DES EVOLUTIONS SOCIALES

La production culturelle est un révélateur des sociétés et de leurs valeurs éthiques et esthétiques. Aujourd'hui, la consommation comme la production culturelle apparaissent particulièrement significatives des mutations sociales, pour une série de raisons que nous allons analyser. Les pratiques culturelles changent sous l'influence du progrès technologique, des innovations artistiques et des politiques culturelles. En quoi les évolutions des pratiques culturelles infléchissent-elles les paradigmes sociologiques ?

A. Évolution des pratiques culturelles des Français

A partir des enquêtes sur les pratiques culturelles des Français réalisées périodiquement par le Ministère de la Culture, on peut mettre en évidence les principales caractéristiques de l'évolution de ces pratiques : la révolution technologique, la persistance d'un déterminisme socio-économique, et la diversification des pratiques et des goûts. Par ailleurs, si la fréquentation des musées et autres lieux culturels augmente, est-ce un effet de la démocratisation culturelle, un des axes de la politique culturelle de l'Etat dont l'objectif est d'élargir les publics de la culture ? Ou est-ce l'effet de l'intensification des pratiques culturelles des catégories sociales supérieures, dont les effectifs eux-mêmes sont en augmentation ?

1. La révolution technologique : prolifération des objets et évolution des pratiques

Les innovations technologiques bouleversent les pratiques culturelles : la généralisation de la télévision et la création de nouvelles chaînes, les radios libres, le développement de l'équipement hi-fi des ménages, l'invention du magnétoscope, les premiers jeux vidéos instituent le domicile comme premier lieu de consommation culturelle (Donnat, Cogneau, 1990). Ce sont des biens dont les français s'équipent et auxquels ils consacrent de plus en plus de temps et d'argent. Dans les années 1990, les processus observés depuis 1973 s'accroissent. L'ensemble des ménages étant déjà équipés en matériel audiovisuel, ils multiplient leurs équipements (possession de plusieurs téléviseurs) et ils le modernisent (les lecteurs CD remplacent les tourne-disques). L'ordinateur fait une percée dans les foyers, toutefois, le taux d'équipement en matériel informatique est fortement corrélé aux niveaux d'études et de revenus : en 1997, 55% des ménages des catégories intellectuelles ou supérieures possédaient déjà un ordinateur. Depuis, avec le développement d'Internet, la baisse des prix des matériels informatiques, la tentation des échanges de fichiers, l'équipement multimédia se généralise. Par ailleurs, la télévision est au centre de la vie des français : ils passent en moyenne 21 heures par semaine devant leur écran (Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998)¹.

¹ Depuis la grande enquête de 1997 sur les pratiques culturelles des Français, les données actualisées sont issues d'enquêtes plus récentes de l'Insee sur les budgets des ménages ou les conditions de vie (en 2003).

Cette importance de la technologie dans les pratiques culturelles des français est reflétée par la structure de leurs dépenses culturelles (Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, 2000). En 1995, les ménages dépensaient en moyenne 6700 Francs pour la culture, soit 3,5% de leur budget. La part relative des dépenses culturelles dans le budget des ménages est stable alors que le montant global augmente. Le premier poste de dépenses est l'image, c'est-à-dire les achats d'équipements (téléviseurs, lecteurs) et les abonnements à des chaînes privées. Les dépenses liées à l'informatique sont également en expansion. Il persiste toutefois des déterminants socio-économiques pour ce type de dépenses : les jeunes diplômés des catégories supérieures sont les plus dépensiers.

Cette généralisation des équipements dans les foyers participe à une évolution des pratiques culturelles, en particulier en matière d'écoute musicale. L'écoute quotidienne a triplé entre 1973 et 1997, et un quart des français écoutent de la musique tous les jours. Si les adolescents sont les plus gros consommateurs de musique enregistrée, l'enquête du Ministère de 1997 révèle que plus qu'un phénomène d'âge lié à la « culture jeune », le « boom musical » concerne l'ensemble des générations nées après-guerre (Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, 1998). Aujourd'hui, les débats autour des échanges de fichiers musicaux et vidéos sur Internet révèlent à la fois l'importance des enjeux économiques de ce secteur d'activité, et aussi la généralisation et la désacralisation du rapport des individus aux œuvres (musicales et autres).

Parallèlement, l'allongement des études et un plus fort taux de scolarisation incitent les jeunes à franchir les portes des bibliothèques, dont ils sont les principaux usagers. Si la pratique générale de la lecture s'érode, ce sont surtout le taux de gros lecteurs et le nombre de livres lus dans l'année qui fléchissent. Par ailleurs, si les pratiques à domicile sont facilitées par les progrès technologiques et l'équipement des ménages, les français ont également des pratiques culturelles à l'extérieur. Ils sont de moins en moins nombreux à ne jamais fréquenter d'équipements culturels, et le nombre de sorties culturelles augmente globalement, quoique légèrement. De plus en plus de formes de participation à la vie culturelle sont proposées en dehors de tout équipement : spectacle de rue, visite de quartier historique, mise en lumière des monuments, festivités diverses. Toutefois, la fréquentation des lieux culturels est toujours discriminée socialement.

2. Une démocratisation limitée mais une diffusion des pratiques amateurs

Malgré les politiques culturelles volontaristes², on ne constate pas de « *conversion massive du peuple à l'amour de l'art* » (Donnat, 2002). La fréquentation des équipements culturels augmente, ainsi que les pratiques culturelles ; mais de fortes inégalités perdurent. Cette croissance relève plus d'une massification des pratiques par des catégories sociales en croissance numérique, que d'une réelle démocratisation. En effet, les catégories sociales grandes consommatrices de biens, services et sorties culturelles sont numériquement de plus en plus importantes (cadres, étudiants, professionnels des catégories intellectuelles ou culturelles), et leurs propres pratiques culturelles se développent : le taux de fréquentation des équipements

² Sur l'évolution des politiques culturelles, voir chapitre deux.

culturels pour ces catégories augmente. Le public des équipements culturels ne s'élargit pas. Au contraire même, pour certaines sorties habituellement populaires comme le cinéma, on assiste à une érosion de la fréquentation des catégories populaires et ouvrières³. On note également une féminisation des pratiquants et usagers culturels. Les femmes sortent plus que les hommes, pour des activités plus diversifiées. Selon Olivier Donnat, cette féminisation s'explique en partie par l'accès des femmes aux études supérieures, principalement les études littéraires (Donnat, 2005). Par ailleurs, malgré la diminution des disparités géographiques, Paris domine toujours le monde culturel par la forte propension de ces habitants à fréquenter la vie culturelle. D'une part, les profils socio-économiques des parisiens correspondent aux plus gros consommateurs de biens culturels (cadres, professions intellectuelles ou culturelles) ; tendance qui va en s'accroissant. D'autre part, l'offre culturelle est extrêmement abondante et diversifiée par la centralisation parisienne d'équipements culturels publics et privés prestigieux.

La démocratisation des pratiques culturelles passent également par le développement des pratiques amateurs (Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication, 1996). En 1997, un tiers des français ont pratiqué une activité culturelle en amateur (hors musique)⁴ (soit 5% de plus qu'en 1989). Ce sont les jeunes qui pratiquent le plus des activités en amateur ; mais les retraités et les adultes cinquantenaires se tournent de plus en plus vers les pratiques amateurs, lorsque les contraintes de la vie familiale et professionnelle s'allègent, laissant plus de temps pour l'épanouissement personnel et les loisirs. En effet, les pratiques amateurs sont liées au développement libre, à l'allongement des études et de la vie étudiante, et parallèlement, à l'allongement de la durée de la retraite. Elles sont également fortement corrélées à un effet de génération : les générations nées depuis le début des années 1970 ont plus souvent pratiqué une activité amateur au cours de leur vie que les générations plus âgées. Cela s'explique par le développement de l'initiation artistique dans le cadre scolaire et dans les activités socioculturelles, les centres d'animation, etc. Les jeunes générations sont aussi plus polyvalentes. Si la diffusion des pratiques amateurs reste très liée au niveau de diplômes, les disparités sociales sont plus faibles que pour la fréquentation des équipements. Mais la pratique en amateur ne signifie pas forcément plus forte fréquentation des lieux culturels. Beaucoup de pratiquants amateurs n'assistent jamais à un spectacle professionnel. La démarche de la pratique en amateur est, en partie, indépendante de celle de spectateur « éclairé ». Toutefois, des artistes professionnels associent de plus en plus le public à l'acte de création. Par exemple, le Parc de la Villette propose à ses spectateurs les plus assidus de participer à des ateliers de création avec les artistes en résidence au Parc, dont les résultats sont ensuite présentés au public. Ces nouveaux rapports au public font partie des revendications de nombreux artistes *off*. On peut supposer qu'une frange du public de ces artistes est à la fois spectatrice et praticienne ; cette double implication attise le désir d'un rapport différent à l'artiste et à son œuvre, d'autant plus que l'on expérimente ses doutes et ses angoisses dans sa pratique amateur.

³ Les politiques tarifaires et les choix de localisation des cinémas expliquent l'érosion de cette clientèle.

⁴ Dans cette enquête, sont considérées comme pratiques artistiques amateurs : jouer d'un instrument de musique, chanter dans une chorale, faire de la danse, faire du théâtre, tenir un journal intime, écrire des poèmes, des nouvelles ou un roman, faire du dessin, faire de la sculpture, faire de la peinture.

3. Vers une segmentation et une diversification des pratiques culturelles

La massification de l'enseignement supérieur, l'élévation générale du niveau scolaire de jeunes générations impliquent une diffusion du rapport à la culture qui ne correspond pas à une démocratisation : ce sont toujours les mêmes catégories qui consomment le plus de biens culturels. Toutefois, les parcours des jeunes générations diplômées sont plus variés et entraînent une diversification des demandes, pratiques et goûts culturels des nouvelles catégories supérieures. Les résultats de la dernière enquête sur les pratiques culturelles des français révèlent que les mutations actuelles de la société et des modes de production et de diffusion des biens culturels provoquent une diversification des goûts et pratiques. Pour exposer cette segmentation, Olivier Donnat développe la notion d'univers culturel recoupant des pratiques culturelles similaires. Ces univers ne correspondent pas à des classes sociales *stricto sensu*, même si les individus regroupés dans chaque univers ont *in fine* des caractéristiques assez proches (Donnat, 1994, 2004). Il distingue sept univers culturels émergents :

1. L'exclusion culturelle : Cet univers regroupe les individus à l'écart des politiques culturelles et du marché des biens culturels. Ces individus n'ont quasiment aucun rapport avec le monde des arts et de la culture : ils ne lisent pas, n'écoutent pas de musique, n'assistent à aucun spectacle. Ils cumulent les handicaps dans l'accès à la culture : vie en milieu rural, absence de diplômes, personnes âgées ; ce sont principalement d'anciens agriculteurs et des ouvriers.
2. Le dénuement culturel : Ces individus entretiennent de faibles rapports à la culture. De profils socio-économiques assez proches des exclus culturels, ils peuvent de manière exceptionnelle avoir des sorties culturelles. Moins isolés, ils entretiennent une sociabilité amicale et familiale assez riche. Ils privilégient les sorties distractives, les activités manuelles, le sport et la télévision ; et préfèrent les genres culturels « sans prétention ».
3. L'univers juvénile ou adolescent : Cet univers est dominant chez les jeunes, principalement les adolescents, et transcendent les clivages sociaux. Il est organisé autour de la musique, d'une forte sociabilité amicale, d'un nombre réduit de sorties et du caractère exclusif des goûts.
4. L'univers du français moyen : Comme son nom l'indique, cet univers est dominant chez les personnes occupant une position moyenne (âge, diplôme, emploi, résidence) ; il est également de plus en plus représenté au sein des jeunes adultes des couches populaires et intermédiaires. Cet univers s'organise autour de l'audio-visuel. Il tend à se rapprocher d'une culture « cultivée », par l'élévation générale de la culture commune (élévation du niveau de diplôme et médiatisation de la vie culturelle) permettant une mise à distance vis-à-vis de ce qui peut-être jugé vulgaire ou « ringard ». Ces individus ont le souci d'adhérer aux valeurs communes ; « *loin de chercher systématiquement à se singulariser, ils sont plutôt guidés par une logique de conformité* » (Donnat, 2004 : 90).

Les trois univers suivants constituent l'univers cultivé ; la spécificité de la démarche d'O. Donnat met en évidence la segmentation interne de cet univers cultivé.

5. L'univers cultivé classique : Cet univers rassemble des personnes diplômées de plus de 45 ans et des classes moyennes nées avant guerre. Ces individus ont plus d'appétence pour la

lecture, le patrimoine, le théâtre et les concerts classiques. Ils sont plutôt méfiants vis-à-vis de la télévision et privilégient les médias culturels. Ce sont également les générations qui sont restées à l'écart du boom musical.

6. L'univers cultivé moderne : Cet univers, où le profil dominant est le jeune diplômé urbain, est marqué par la diversité et le consumérisme des pratiques culturelles. Tournés vers l'extérieur, ces individus privilégient l'écoute musicale et les sorties nocturnes (concert jazz rock, danse, cinéma), s'intéressent aux formes d'expression récentes où les barrières d'accès symboliques sont moins fortes. Ils sont sensibles aux phénomènes de mode et à l'actualité, et sont réservés vis-à-vis de formes trop intellectuelles ou sérieuses. Leur credo est l'hédonisme, l'individualisme, l'art de vivre, les loisirs et la consommation.
7. L'univers cultivé branché : Cet univers au croisement des univers cultivés classique et moderne. Ici, l'usage du terme branché met en évidence l'importance de la connexion, de l'usage des technologies et du bouche-à-oreille. Le principe organisateur de cet univers est l'éclectisme : c'est-à-dire l'association d'activités et de genres qui paraissent éloignés voire inconciliables, au sens de la légitimité culturelle. Le profil des individus regroupés dans cet univers est le diplômé de l'enseignement supérieur, d'âge intermédiaire, célibataire, vivant dans les grandes villes et notamment à Paris. Ils ont une grande familiarité avec toutes les formes culturelles, et possèdent beaucoup d'atouts : capital culturel, disponibilité (financière et temporelle) et proximité à l'offre culturelle. Cette catégorie est minoritaire à l'échelle de la population (5 à 10%) mais a une forte visibilité sociale. L'univers branché est la configuration culturelle dominante au sein de la minorité des usagers les plus assidus des équipements culturels. C'est sur eux que s'appuie une grande partie de la vie culturelle : ils ont beaucoup de connaissances culturelles et artistiques et s'intéressent à tous les aspects de la vie culturelle, jugent sans dogmatisme et ont une conception plus large de la culture.

Ces deux derniers univers (en particulier l'univers branché) remettent en cause la classification binaire entre culture populaire et culture cultivée, culture dominée et culture dominante. Une nouvelle différenciation sociologique du goût émerge, prenant en compte ces évolutions des pratiques.

B. Les théories du goût : vers de nouveaux modes de distinction

Cette dispersion des pratiques culturelles interpelle la sociologie du goût et des pratiques culturelles, longtemps dominée par les théories bourdieusiennes. En quoi la diversification des pratiques des classes supérieures produit-elle un nouveau paradigme ?

1. Légitimité et distinction

a. Pierre Bourdieu : la sociologie du goût comme sociologie de la domination

L'analyse des goûts culturels selon l'angle de la distinction poursuit les réflexions de T. Veblen sur les pratiques sociales ostentatoires de la « classe de loisirs » au XIX^{ème} siècle : le goût et la sensibilité ne sont pas des jugements désintéressés mais au contraire, mus par le désir de singularité et de « distinction », par snobisme. Les choix et jugements esthétiques ne sont pas subjectifs et individualisés ; au contraire, ils seraient construits socialement et objectivés par les « classes dominantes », dans le but d'asseoir des pratiques sociales qui les distinguent des catégories dominées. Mais alors que la dépense ostentatoire mobilise un capital économique, accessible aux parvenus, dans le but d'afficher son appartenance à la classe de loisirs (Veblen, 1899), la distinction nécessite un capital culturel qui se transmet et s'acquiert dès l'enfance par l'*habitus* (Bourdieu, 1979). L'*habitus* est un mode d'incorporation d'un « système de dispositions » que l'individu ne choisit pas. Dit autrement, les compétences de jugement esthétique sont construites et orientées par diverses dispositions individuelles, dont l'acquisition est fortement liée à la position dans le système hiérarchique de domination. Ainsi, si l'école est un lieu privilégié d'acquisition de disposition esthétique, la famille reste le principal mode d'incorporation de normes et dispositions sociales propres à son milieu social. Ceci expliquerait pourquoi des individus diplômés, mais issus de milieux sociaux « dominés » auraient des pratiques culturelles moins prestigieuses. Aller à l'opéra ou dans un concert rock ne demandent pas les mêmes dispositions ni ne requiert les mêmes obligations de présentation de soi (habillement, comportement). De même, apprécier un tableau de maître (La Joconde) ou une installation d'art contemporain nécessite un capital culturel différencié : purement scolaire dans le premier cas, acquis socialement par un fort investissement individuel dans le second cas. Il y aurait ainsi une *homologie structurale* entre la classe sociale et les goûts : à chaque classe sociale correspondrait un type de dispositions influençant les goûts des individus.

Ce modèle est complexifié par la pluralité des capitaux individuels (capital social, capital économique, capital culturel), dont les modes et les lieux de légitimation diffèrent. Ainsi, en matière de pratiques culturelles, il y aurait une forte divergence de pratiques selon les positions des individus dans le champ de la domination (accumulation différenciée de capital social, économique et culturel). Les fractions dominés de la classe dominante compenseraient l'absence (ou du moins la faiblesse) de capital économique par un fort investissement dans le capital culturel, faisant de leur position dominée une vertu émancipatrice par rapport aux fractions dominantes. La figure de l'intellectuel ou de l'artiste servent ici de référence : sans pouvoir économique ou politique, leur capital culturel compense l'absence des autres types capitaux. Ils renversent la hiérarchisation des capitaux : l'absence de capital économique devient mode de

légitimité de leur pratiques culturelles et de leur mode de vie. L'homologie structurale entre classe sociale et goût devient alors une homologie structurale entre statut social (selon le type de capitaux possédés) et légitimité culturelle. Le goût légitime étant celui des classes dominantes ; la culture légitime (ou savante, ou cultivée) est imposée par les classes dominantes aux classes dominées. Il apparaît ainsi une hiérarchie des goûts qui correspond à une hiérarchie de classe, depuis le goût populaire des classes dominées jusqu'au goût cultivé et légitime des classes dominantes.

b. Les critiques des théories bourdieusiennes

Tout en reconnaissant les intérêts et les acquis de la sociologie du goût et de la domination, de nombreux auteurs mettent en évidence ses limites. Le principe d'homologie structurale entre classe sociale, disposition personnelle et goût suppose l'existence de classes sociales homogènes et stables, se reproduisant par la transmission d'un capital symbolique et économique. Or la multiplication des trajectoires individuelles, la mobilité sociale et géographique déstabilisent ce modèle des classes sociales et de la constitution des habitus. Cela remet en question l'idée qu'il n'y aurait qu'un seul « bon goût », qu'un seul goût dominant (Fridman, Ollivier, 2004a). Au-delà d'un rapport de classes et de dispositions acquises via l'habitus, P. Bourdieu néglige l'importance du revenu disponible comme condition préalable à la consommation culturelle distinctive (Coulangeon, 2005 : 79). Enfin, selon cette perspective, la qualité d'une œuvre n'est pas appréciée selon ses qualités intrinsèques mais selon le rang social de celui qui l'apprécie ; la sociologie du goût relèverait d'une sociologie de la croyance en la supériorité du goût de l'autre.

La diversification des pratiques culturelles brouille cette vision hiérarchique des goûts. Au sein même des classes dominantes, certaines pratiques savantes peuvent être rejetées, comme par exemple l'art contemporain. Inversement, des membres des classes dominantes peuvent avoir des pratiques culturelles socialement dominées, illégitimes voire déclassantes (un philosophe aime les westerns). Partant de cette interpellation théorique, Bernard Lahire réactualise la conception de légitimité culturelle. Selon lui, il existerait des variations intra-individuelles des comportements culturels, qu'il appelle des dissonances culturelles. Ces dissonances sont les produits « *de l'interaction incorporées (supposant la pluralité des expériences socialisatrices en matière culturelle) et, d'autre part, la diversité des contextes culturels dans lesquels les individus ont à faire des choix, pratiques, consomment...* » (Lahire, 2004 : introduction). Toutefois, cet auteur se positionne toujours dans une perspective de sociologie de la domination selon laquelle il existerait un goût et des pratiques légitimes et d'autres illégitimes. La frontière entre les deux ne serait plus franchie pas des classes sociales, mais par des individus aux profils culturels dissonants : « *la frontière entre la légitimité culturelle (la « haute culture ») et l'illégitimité culturelle (la « sous culture », le « simple divertissement ») ne sépare pas seulement les classes, mais partage les différences pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société* » (Lahire, 2004 : introduction). Ici, les dissonances culturelles restent marginales.

2. Omnivore, éclectique et cosmopolite : de nouveaux critères de légitimité culturelle ?

Actuellement, d'autres analyses sociologiques du goût et du jugement esthétiques sont développés, à la suite notamment des perspectives proposées par Richard Peterson et Roger Kern parlant de comportements culturels « omnivores » (Peterson, Kern, 1996; Peterson, 2004) ou, en France, d'Olivier Donnat les qualifiant d'éclectiques (Donnat, 1994, 2003; Donnat, Tolila, 2003; Donnat, 2004)⁵. Elles constituent non pas une critique théorique (ou rhétorique, comme l'est dans une certaine mesure celle de B. Lahire) et absolue des travaux de P. Bourdieu. Il s'agit avant tout de questionner la sociologie du jugement symbolique et du goût, trente ans après, dans un contexte social et culturel fortement bouleversé.

a. Omnivore/univores ou Eclectiques/exclus : deux conceptions d'une même réalité ?

La diversité est au cœur des travaux de R. Peterson et d'O. Donnat. Le premier construit la notion d'omnivore à partir des *goûts* culturels, alors que le second décrit l'éclectisme des *pratiques* culturelles. Dans les deux cas, les auteurs soulignent l'affaiblissement de la corrélation entre appartenance de classe et rapport à la culture. Ces deux approches convergentes donnent un sens différent à la diversité : l'omnivore serait une tendance de fond se diffusant dans la société, alors que l'éclectisme est une hypothèse minimaliste, réservée à ceux qui ont l'information et la connaissance. Comme il a été expliqué précédemment, O. Donnat propose de distinguer les pratiques culturelles en sept modèles, d'où émerge la figure du branché éclectique. Ici, le niveau de connaissance et d'information des individus influencent leurs pratiques. Cela passe par la scolarisation, la mobilité sociale, les réseaux personnels, la médiatisation, la multiplication et la diversification de l'offre de produits culturels, auxquelles s'ajoute un effet de génération.

Les travaux de R. Peterson s'appuient sur une analyse des goûts musicaux. Il apparaît que les catégories supérieures déclarent apprécier un panel plus vaste de styles musicaux. Toutefois, cette diversité des goûts ne se fait pas sans distinction. L'éclectisme éclairé pour les genres en cours de légitimation (comme le jazz) est une forme de raffinement alors que l'éclectisme indistinct disqualifie, pour faute de goût. S'il faut apprécier une variété de genres, tous ne sont pas bons à aimer, en particulier ceux qui sont le plus appréciés par la masse, comme le *heavy metal*. Ainsi, la compétence à « l'omnivorité » consiste à associer à des pratiques savantes des pratiques culturelles « illégitimes », mais pas n'importe lesquelles. Ceci reflèterait l'évolution des marqueurs sociaux de l'élite américaine, passant d'un snobisme exclusif à l'appropriation omnivore. Cet omnivorisme constitue la nouvelle norme de définition du bon goût, dépassant l'opposition entre culture légitime (culture savante) et culture illégitime (culture de masse). Cette thèse ne remet pas en cause le principe d'une distinction de classe, elle en redéfinit les modalités. Il ne s'agit plus de s'accaparer une culture savante dominante et exclusive, mais de diversifier ses goûts et ses références, sans craindre le mélange et l'hybridation des genres. Ainsi, la distinction ne s'oriente plus selon une hiérarchie de goûts et de pratiques, mais selon la

⁵ D'autres recherches internationales, selon des méthodes et des perspectives de recherche différentes, parviennent au même type de conclusions (pour une revue des recherches, voir : Peterson, 2004).

capacité des individus à les varier et à les diversifier. Eclectisme et omnivorisme nécessitent tout deux la réunion d'un capital culturel important, de disponibilités personnelles (en temps et en argent), d'une proximité avec les lieux culturels, et d'informations. Dans ces modèles, l'accès au savoir et à l'information (le fait d'être branché) devient un élément qualifiant. Plus que l'expression de goûts diversifiés, l'omnivore connaît des genres de plus en plus nombreux ; parmi lesquels il est susceptible d'apprécier plus de genres différents. C'est donc plus la connaissance de genres et de styles diversifiés qui différencie l'omnivore que ses goûts. Il développe une nouvelle « compétence » de gestion et de sélection de cette diversité : il doit choisir parmi les genres, les artistes, les pratiques auxquels il a accès. L'omnivore devient un entrepreneur individuel de sa propre vie culturelle.

Beaucoup plus que le modèle du branché éclectique, « l'omnivorisme » appelle son contraire : « l'univorisme ». Cependant, celui-ci recoupe des réalités contrastées. R. Peterson constate une tendance à la segmentation des préférences culturelles dans les classes populaires. L'univorisme serait alors la caractéristique des pratiques culturelles des classes dominées. L'univorisme peut aussi être un artéfact statistique : c'est l'invisibilité de certaines pratiques (sociabilité, sport) qui construit l'absence de pratiques. Enfin, l'univorisme peut résulter d'un choix de vie ascétique : la faible consommation ne résulte pas d'une faiblesse des revenus mais d'un choix, d'une opposition au consumérisme (projet contre-culturel) et aux tentations de la société de consommation (éthique religieuse). On est alors face à un univorisme élitiste.

b. Éléments d'explication

La montée en puissance de l'omnivorisme ou de l'éclectisme dans les pratiques et les goûts culturels résulte et met en scène une pluralité d'évolutions sociales. La hausse générale du niveau d'éducation a permis la généralisation de la mobilité sociale. L'hétérogénéité des itinéraires individuels implique la constitution de milieux sociaux moins homogènes, dont les membres ont des références culturelles variées. Les individus qui profitent de cette mobilité sociale, c'est-à-dire ceux qui accèdent à un statut social plus élevé que leur parents, auraient tendance à avoir des goûts plus diversifiés que les « héritiers » car tout en côtoyant et accédant à de nouveaux environnements culturels, ils conservent des habitudes et des goûts de leur jeunesse plus populaire. D'autre part, la formation et la sélection des élites en France ne se basent plus sur la connaissance d'une culture classique (les humanités), mais de plus en plus sur des compétences scientifiques et techniques. L'omnivorité résulte ainsi d'une forte mobilité sociale dans la population. Les individus articulent les normes culturelles des différents milieux qu'ils ont traversés⁶. Les multiples appartenances sociales des individus (cercle familial, professionnel, de voisinage, amical, ...) les conduisent à multiplier leur réseaux sociaux. Ces réseaux sont d'autant plus complexes et variés que les individus ont un haut niveau d'éducation. Ainsi, selon Bonnie Erickson, dans le cadre professionnel, les personnels de haut niveau doivent interagir avec des personnes de différents milieux : collègues, subalternes, supérieurs, clients, fournisseurs. La connaissance des normes de ces multiples milieux induit une diversification des goûts, qui devient une ressource dans la gestion des relations professionnelles (Erickson, 1996).

⁶ « les individus sont d'une certaine manière de plus en plus souvent amenés à vivre dans des conditions différentes de celles dans lesquelles ils ont été produits, et donc à se produire eux-mêmes » (Donnat, 2004 : 101)

L'omnivorisme en tant que qualité individuelle peut être mobilisé comme compétence professionnelle de gestion de la diversité.

D'autre part, les valeurs éthiques (plutôt que morales) de la société évoluent vers une plus grande tolérance de la différence. Cette tolérance s'exerce à la fois en matière de choix de vie autrefois considérés comme déviants ou anormaux (le célibat, l'homosexualité, le divorce...) et sur des expressions culturelles tant ethniques qu'artistiques. Cette disposition à la tolérance serait la manifestation du capital culturel des classes supérieures : la capacité à s'approprier de nouveaux registres culturels serait un nouveau mode de distinction. Cette interprétation prolonge le modèle dispositionnaliste selon lequel il y aurait une corrélation entre statut social et dispositions culturelles (Coulangeon, 2004). Cette tendance est accentuée par l'émergence d'une nouvelle élite transnationale dont les critères de statut et d'appartenance sociale intègrent la compétence au cosmopolitisme et à l'éclectisme. Pour ces nouveaux professionnels transnationaux, la mobilité géographique s'ajoute à la mobilité sociale, multipliant d'autant plus les univers d'appartenance culturelle⁷ et développant un univers culturel mondialisé. Dans un autre registre, l'omnivorité peut également être interprétée comme le résultat du développement d'un rapport consumériste à la culture, selon lequel l'accumulation d'expériences et de connaissances culturelles comblerait l'écart avec la culture savante, ce que P. Coulangeon appelle un modèle utilitariste (Coulangeon, 2004). D'après lui, afin de maximiser les profits sociaux et relationnels des pratiques culturelles, et sous une contrainte de rareté (financière et temporelle), les individus préféreraient multiplier les activités à fort rendement social mais économes en temps et investissement personnel : les sorties culturelles (cinéma, spectacles) offrent plus de possibilités de discussion que la lecture d'un long roman. Quels que soient les modèles d'explication, l'éclectisme et l'omnivorité ne remettent pas en cause le mécanisme de la distinction lui-même, mais ses manifestations et son déterminisme social⁸.

Dans le même temps, le monde de la culture lui-même a connu de forts bouleversements. La révolution technologique et médiatique propulse l'audio-visuel au cœur des pratiques culturelles, amplifie la diversification de l'offre de produits culturels et brouille les frontières entre culture de masse et culture savante. La télévision permet une double perméabilité : les goûts esthétiques dominants sont accessibles au plus grand nombre. Inversement, les programmes populaires s'adressent à l'ensemble du public, dont les catégories supérieures ; les divertissements populaires offrent une concurrence aux programmes plus culturels, attirant un public hétérogène. Il est donc de plus en plus difficile de pratiquer l'exclusion culturelle et de dénigrer les cultures populaires. Enfin, les univers culturels jeunes sont de plus en plus valorisés, comme une alternative à la culture de masse ou à une culture élitiste. Ce ne sont plus des artéfacts de la jeunesse, une étape normale dans la croissance et l'apprentissage culturel des

⁷ « la valorisation du cosmopolitisme leur permettrait à la fois d'inscrire leur projet de vie dans un ensemble de significations socialement valorisées, de négocier les sentiments d'insécurité liés à un mode de vie marqué par l'isolement et la précarité d'emploi et de répondre aux besoins de la mondialisation néolibérale pour une main-d'œuvre hautement spécialisée, dotée de grandes capacités d'adaptation culturelle et d'un très fort « capital de mobilité » » (Fridman, Ollivier, 2004b : 111).

⁸ « l'éclectisme des classes supérieures incarne en quelque sorte la forme contemporaine d'une légitimité culturelle fondée sur la tolérance esthétique et la transgression des frontières entre les générations, les groupes sociaux ou les communautés ethniques » (Coulangeon, 2005 : 80).

jeunes, mais des révélateurs des mutations de la société (voir par exemple la profusion de recherches sur le mouvement techno, les raves parties et leurs significations sociales).

c. Implications scientifiques

Selon certains auteurs, plus qu'une évolution sociale, l'émergence des thèses sur l'omnivore et l'éclectisme révèlent des évolutions au sein même du monde scientifique et de sa perception du monde social (Bellavance, Valex *et al.*, 2004). D'abord, les premiers travaux sur l'éclectisme des pratiques culturelles sont contemporains de la montée en puissance du paradigme de l'homme pluriel et multi-appartenant. La conception théorique de classes sociales stables et homogènes est remise en cause car sa rigidité empêche la compréhension des comportements atypiques. La thèse de l'omnivore s'inscrit dans cette remise en cause du déterminisme social. La figure de l'omnivore permettrait, de plus, au chercheur de camoufler sa difficulté grandissante à établir une frontière entre culture populaire et culture savante ou entre culture commerciale et culture subventionnée. Les deux se combinent (les grands musées ont une démarche marketing, le cinéma commercial bénéficie de nombreuses subventions). De nouveaux genres culturels apparaissent, dont certains sont légitimés et reconnus par les institutions (la musique contemporaine, le jazz), alors que d'autres restent aux frontières de la marginalité (les *raves*). Dans ce contexte, qu'est-ce que la culture savante aujourd'hui ? Toutefois, selon ces auteurs, le principe de l'omnivore est trop superficiel car il n'expose pas si et comment les individus combinent ces différents goûts ou pratiques, notamment comment les individus mettent en valeur certains goûts pour se mettre en valeur ; dit autrement, comment ils établissent eux-mêmes une hiérarchisation de leur propres préférences.

Un autre registre de critiques concerne la montée en puissance d'un nouveau discours normatif généralisé, mettant en avant la diversité et l'ouverture (Fridman, Ollivier, 2004b). Au-delà d'une évolution des goûts culturels, les notions d'omnivores, d'éclectiques et de cosmopolites participent à la valorisation de l'ouverture et de la diversité en s'appuyant sur un champ sémantique et lexical déployé sur de nombreux thèmes. Dans les publicités, les discours politiques, ou le vocabulaire des entreprises, des termes comme diversité, ouverture, éclectisme, cosmopolitisme, global, branché, sont connotés positivement. Pour ces auteurs, cette ouverture ostentatoire à la diversité s'inscrit dans un mouvement de fond dans la pensée contemporaine, à partir duquel se construisent de nouvelles stratégies statutaires et identitaires, par exemple par la valorisation du multiculturalisme cosmopolite comme projet politique (Fridman, Ollivier, 2004b : 107). Or pour valoriser la diversité, il faut ne pas se sentir menacé par elle, c'est-à-dire être dans une position de domination et de maîtrise de cette diversité.

Enfin, selon la notion d'omnivore, comme celle d'éclectique, les goûts et les pratiques culturelles restent fortement corrélés à la structure sociale et à l'inégale distribution des capitaux (même si cette corrélation n'explique pas tout). Cet effet de structure s'oppose à des conceptions purement hédonistes des pratiques, comme celles de M. Maffesoli (Fridman, Ollivier, 2004a).

C. Hybridation de la culture cultivée

Il apparaît que l'éclectisme des pratiques culturelles est fortement imbriqué avec une érosion des frontières de légitimité culturelle, par l'hybridation des modes de production artistique. Il convient de revenir sur les modalités de cette hybridation pour comprendre en quoi elle permet une montée en puissance de la culture *off*.

1. Transgression des frontières dans le monde des arts

Le fonctionnement et les modes de reconnaissance au sein du monde de l'art, d'une part, et l'évolution de l'institution culturelle d'autre part participent au brouillage des frontières entre culture cultivée et culture populaire. La notion de culture cultivée est pertinente lorsque les frontières entre les genres, les styles et les activités artistiques sont clairement établies et étanches. Or ces frontières sont en voie d'effacement. Le mode de reconnaissance des avant-gardes artistiques passe par leur capacité à transgresser les frontières établies ; frontières artistiques par l'apparition de nouvelles esthétiques mais aussi par la redéfinition de qui fait « œuvre d'art » (l'urinoir de Marcel Duchamp) (Heinich, 1998). Cette transgression implique la fixation de nouvelles frontières à franchir ; elle entraîne également la redéfinition de ce qu'est l'art savant (par exemple par l'entrée au répertoire de la Comédie Française de nouveaux dramaturges). Le mouvement du Pop'art symbolise la transgression ultime des frontières légitime/illégitime par le mélange de la culture populaire de masse et de la culture cultivée, en transformant, par exemple, des slogans publicitaires en icône artistique. Les excès de cette course à la transgression, que Nathalie Heinich appelle la partie de main chaude, risquent paradoxalement d'épuiser la notion d'avant-garde. L'innovation artistique devrait alors se trouver un autre moteur de légitimation et de reconnaissance.

Au sein de l'institution culturelle également, des évolutions récentes brouillent la distinction entre une culture savante et une culture populaire. D'abord, un des axes de la politique de démocratisation culturelle a été l'aménagement du territoire, et la diffusion d'une offre culturelle plus large sur l'ensemble du territoire. Il s'agit de proposer au public une programmation plus riche et plus diversifiée, en un mot, plus éclectique. Ce sont les usagers habituels qui ont principalement bénéficié de cette plus large gamme, élargissant ainsi leurs connaissances et leurs préférences, produisant progressivement un éclectisme de leurs pratiques. Ensuite, l'évolution de la politique culturelle vers un caractère plus événementiel et festif permet de toucher un public plus vaste et souvent moins connaisseur, développant ainsi les goûts et les pratiques des classes populaires. Enfin, l'hybridation des genres artistiques et la montée en puissance de la pluridisciplinarité comme mot d'ordre, permettent un métissage des genres et des publics et la progressive reconnaissance institutionnelle de genres artistiques nouveaux. Par exemple, le cirque, sortie familiale et populaire s'esthétise en se rapprochant de la danse contemporaine, créant un nouveau genre : le cirque contemporain. A l'inverse, des nouvelles troupes mettent en scène des pièces d'Opéra dans les rues, désacralisant le genre. Le développement des événements dans l'espace public permet l'essor des « arts de la rue », dont l'objet est clairement d'aller au devant du public, de proposer des spectacles là où sont les spectateurs potentiels : dans la rue. Ces nouvelles démarches artistiques poursuivent un objectif de transcendance des publics traditionnels (dans un sens comme dans l'autre) et contribue au

décloisonnement et à l'éclectisme des pratiques. Elles sont progressivement soutenues et reconnues par l'Institution Culturelle de diverses manières : support à la formation (par la création des Ecoles de Cirque comme le Cnac), création de lieux de spectacles spécifiques (espace chapiteaux au Parc de la Villette), mise en lumière par des opérations spéciales (année des arts de la rue), organisation de festivals d'envergure (Chalon sur Saône ou Aurillac). Tout ceci participe à la légitimation de ces genres artistiques nouveaux, novateurs et hors normes.

2. L'institutionnalisation des sous-cultures

La politique culturelle française dans les années 1980, sous le Ministère de Jack Lang, a été un élément fondateur de l'institutionnalisation des sous-cultures. La reconnaissance institutionnelle des pratiques culturelles et de productions artistiques alors minoritaires et marginales, comme la bande dessinée, la chanson, et le *hip-hop*, préfigurent l'avènement d'une acception ouverte de la culture où s'effritent les frontières symboliques⁹. Selon R. Peterson, le domaine où l'éclectisme est le plus abouti et le plus visible est la musique (Peterson, Kern, 1996). Les progrès technologiques ont considérablement bouleversé l'écoute musicale : meilleure qualité acoustique, écoute enregistrée, multiplication des médias musicaux. La musique est également le domaine artistique où des sous-genres ou des genres propres à une contre-culture sont passés de la confidentialité à la reconnaissance institutionnelle par un mouvement de légitimation fortement générationnel. Olivier Donnat explique comment des genres musicaux comme le jazz et rock hier, ou la techno aujourd'hui, ont changé de statut, passant de symboles de l'anticonformisme et de la liberté à l'institutionnalisation (Donnat, 2004). Depuis les années 1960 émerge une contre-culture festive et fortement identitaire. Dans le même temps, la culture jeune est valorisée tant par les valeurs et représentations qui lui sont associées, que par la constitution d'un marché de consommation autour des attributs de cette culture jeune. Ce marché est d'autant plus actif que la culture jeune se renouvelle sans cesse par l'apparition de nouveaux mouvements, qui ne sonnent pas nécessairement le glas des cultures jeunes précédentes. D'autre part, O. Donnat explique que ces contre-cultures constituent des alternatives à la culture commerciale et aux valeurs bourgeoises, et sont devenues des marques distinctives pour la jeunesse branchée, qui s'approprie les valeurs et représentations de ces cultures *off*. Face à l'invasion des sous-cultures juvéniles, les cultures *off* comme le rock alternatif deviennent des éléments distinctifs branchés. Depuis l'émergence de la culture jeune et des mouvements contre-culturels des années 1960, les baby-boomers ont mûris sans renier leur attachement aux icônes rock de leur jeunesse. De même aujourd'hui, les trentenaires restent nostalgiques des années *punks* et *new wave*, comme le seront demain les *raveurs* assagis¹⁰. Ceci préfigure la position cultivée branchée des jeunes diplômés d'aujourd'hui, multipliant les références musicales, appréciant des styles de plus en plus variés, et s'orientant vers des modes

⁹ Voir chapitre deux.

¹⁰ « Pour défendre leur position branchée, à un moment où justement les valeurs associées à la jeunesse étaient à la hausse et où les images de la modernité étaient en pleine transformation, ces derniers ont profité des opportunités qu'offraient le jazz puis les rockers *underground* ou alternatifs et plus récemment certaines formes de musique techno ou de musiques du monde pour développer de nouvelles stratégies distinctives. En intégrant ainsi dans leur propre univers culturel une partie de la production de ces divers genres musicaux et en les associant à des formes de culture parfaitement légitimes, ils ont en partie détruit l'alternative musicale savante/musique populaire et rendu possible le

artistiques innovants comme marqueur de leur modernité culturelle, comme élément distinctif. C'est ainsi que l'éclectisme branché se ressource dans les scènes culturelles *off*.

3. Un système économique basé sur la diversification

L'action culturelle publique participe à l'hybridation des genres et à l'effritement des barrières symboliques. La diversification de la production artistique s'explique également par le fonctionnement des industries culturelles et par les contraintes imposées par les spécificités du marché des biens culturels. L'économie de la culture est basée sur l'incertitude. Chaque produit est (plus ou moins) singulier ; son accueil par le public (et son succès commercial) est un pari. Certaines productions sont de véritables risques industriels et commerciaux (en particulier dans le cinéma où les investissements par film sont très importants). Pour faire face à cette incertitude et en minimiser les enjeux, les entreprises ont le choix entre plusieurs stratégies. Elles peuvent solliciter des subventions publiques, en particulier en France où l'aide aux industries culturelles est un des axes de la politique culturelle. Une autre parade est d'externaliser au maximum les différentes étapes de la production : le risque est alors divisé et assumé par un plus grand nombre d'acteurs. A l'inverse, le phénomène le plus marquant de ces dernières années est la concentration de l'activité au sein de grands groupes transnationaux comme Universal, maîtrisant l'ensemble des étapes de la création culturelle : de la production à la diffusion (ce qui n'empêche pas la sous-traitance). Ces groupes rachètent progressivement des labels indépendants, des maisons d'éditions, des petites structures de production, enrichissant leurs catalogues d'œuvres et d'artistes sous contrats. L'industrie culturelle fonctionne aujourd'hui comme un système de concurrence monopolistique où quelques oligopoles dominent le secteur. La logique de production de ces entreprises est de minimiser le risque porté par chaque produit en multipliant et en diversifiant leur offre, selon une logique de catalogue. Cette diversification est une réponse à la segmentation de la demande en (micro)niches. La maximisation des profits, dans un contexte de grande variété des préférences individuelles nécessite de miser aussi sur les pratiques émergentes, afin d'anticiper sur la concurrence. Ce besoin d'innovation et de différenciation est amplifié par la versatilité et le renouvellement constant des sous-genres de la culture jeune, les jeunes étant la cible privilégiée de ce marché (Benhamou, 2004, 2005; Coulangeon, 2005). Face aux multinationales, subsistent des petites structures indépendantes. Cette coexistence est bénéfique pour les deux types d'entreprises :

A la frange de cet oligopole, les maisons indépendantes, souvent proches des milieux artistiques et culturels, produisent des nouveautés, lancent des artistes et des auteurs, la plupart du temps récupérés par le noyau de l'oligopole. La capacité et le besoin d'innovation semblent ainsi inégalement répartis au sein des structures industrielles, et la propension à l'innovation croit en raison inverse de la taille des entreprises.

Benhamou, 2005 : 141

Dans ce contexte, les médias constituent des instances de reconnaissance et de légitimation aux yeux de ceux qui ne font pas partie des milieux cultivés. Les programmeurs effectuent un choix et un classement (le *hit-parade*). Ils sont des amplificateurs de notoriété. D'ailleurs, les

développement d'un éclectisme qui apparaît aujourd'hui comme la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale. » (Donnat, 2004 : 94).

plus grands groupes de production culturelle possèdent également des médias (chaîne de télévision, journaux, fournisseurs d'accès à Internet), qui sont autant de vitrines pour leurs produits et leurs artistes.

4. Hybridation des cultures

La valorisation de l'éclectisme et de l'ouverture à la diversité inspire une appréciation nouvelle des cultures venues d'ailleurs. L'injonction cosmopolite a pour corollaire la valorisation de l'exotisme (Fridman, Ollivier, 2004b). Les progrès technologiques favorisent la diffusion à plus grande échelle des formes culturelles issues de tous les continents (et pas seulement des Etats-Unis). La peur de l'homogénéisation culturelle incite à promouvoir des formes culturelles « authentiques » et un rapport « authentique » à ces cultures¹¹. Ainsi, savoir consommer ces produits culturels selon les rites ou les moyens locaux est-il un gage de « bonne conduite culturelle » (comme savoir se servir des baguettes dans un restaurant asiatique). De même, le voyage lointain se doit d'être au contact des autochtones et non pas derrière les vitres protectrices d'un autobus.

La diffusion culturelle entraîne aussi une hybridation des formes artistiques, les artistes ayant de plus vastes sources d'inspiration (par exemple via la diffusion de la *world music*). Selon Arjun Appadurai, l'hybridation culturelle (entre culture savante et populaire) et artistique (entre plusieurs genres) résulterait des migrations et des flux d'information qui engendrent à la fois une hybridation entre culture du pays d'origine, culture du pays d'accueil et, éventuellement culture de la diaspora, pour les migrants, mais aussi une cannibalisation par les sociétés locales d'une forme de culture globale ou dominante. Cette hybridation serait permise à la fois par la multiplication des flux mais aussi par le travail de l'imagination des individus (Appadurai, 1996).

Les pratiques et la consommation culturelle se diversifient en même temps que la production. Les évolutions de la société et des mondes artistiques convergent vers une hybridation des genres et des goûts. Ces changements s'appuient sur un acteur central dont le statut social souligne et valorise sa singularité : l'artiste.

¹¹ « L'attitude cosmopolite contemporaine se distinguerait non seulement par les produits consommés, mais également par un mode particulier d'appropriation du lointain, fondé sur une volonté de vivre l'expérience de la diversité culturelle dans le respect de son authenticité et de son intégrité, par opposition à l'homogénéisation culturelle qui réduit les différences à un plus petit dénominateur commun » (Fridman, Ollivier, 2004b : 108).

II. DE L'ARTISTE AU CREATEUR

La valeur symbolique associée à l'œuvre d'art a été progressivement transposée à l'artiste. A partir de la figure de l'« artiste », de plus en plus d'auteurs s'accordent pour dire que la création et l'innovation sont à la fois les nouveaux moteurs de l'économie, des éléments de transformations sociales des organisations et aussi de nouvelles manières de penser les relations au travail. Dans un premier temps, nous reviendrons sur les spécificités sociologiques de l'« artiste » et ses représentations sociales. Ensuite, il conviendra de préciser les modalités et conditions de l'innovation (technique, scientifique ou artistique) afin de montrer dans quelle mesure ces particularités influent aujourd'hui fortement sur les modes d'organisation sociale du travail et de l'économie, la figure de l'artiste devenant une représentation valorisante du travailleur précaire.

A. Sociologie des artistes

Si les professions artistiques ont longtemps été un « *défi à l'analyse sociologique* » (Freidson, 1986), la sociologie de l'art s'intéresse particulièrement aux artistes, à travers une approche socio-historique (Moulin, 1983, 1992), l'étude de l'organisation des « *mondes* » de l'art (Becker, 1983), et la sociologie des représentations du statut de l'artiste (Heinich, 2005).

1. Les trois âges de l'artiste à travers l'histoire

La figure moderne de l'artiste est apparue récemment avec l'émergence de l'artiste romantique au XIX^{ème} siècle. Pour comprendre la construction de cette forme contemporaine du créateur artistique, il convient au préalable de revenir rapidement sur les représentations (et les réalités) sociales de l'artiste dans l'histoire. Raymonde Moulin a relevé trois grandes ères artistiques, auxquelles correspondent des représentations sociales très divergentes de l'artiste (Moulin, 1983, 1992).

Au Moyen Age, les artistes (peintres ou sculpteurs) étaient des artisans maîtrisant un savoir-faire. L'organisation en corporations permettait de réglementer l'accès à la profession en imposant un apprentissage chez un maître. Le statut de maître était accessible aux artistes-artisans ayant confectionné un chef d'œuvre. Les œuvres étaient effectuées sur commande, principalement de la part de l'église et de mécènes privés. A la Renaissance, l'artiste devient créateur. De nouveaux modes de représentation, telle la perspective par lequel l'artiste représente le monde selon son point de vue, attestent d'une révolution créatrice majeure dont les techniques et les savoirs vont être transmis par les Académies Royales expressément créées. Le système académique imposa un nouveau mode de professionnalisation bureaucratique passant par une formation en un lieu dédié, une sélection et une reconnaissance sociale nouvelle des artistes. Les peintres, sculpteurs, architectes sortirent du domaine des arts dits « mécaniques » (l'artisanat) pour intégrer le monde plus prestigieux des arts « libéraux » (tels la poésie ou la musique). L'artiste n'est alors plus un (re-)producteur mais un créateur, dont l'œuvre est unique

et irremplaçable. La représentation sociale de l'artiste académicien entama son ascension vers une représentation charismatique.

Enfin, le XIX^{ème} siècle voit l'avènement de l'artiste romantique, indépendant, singulier et inspiré. Il s'oppose au formatage académique et au principe de la commande, et développe *a contrario* la doctrine de l'art pour l'art. Les critères de jugement de l'œuvre sont d'ordre esthétique et novateur. Son succès ne dépend plus du bon vouloir de mécènes, mais s'évalue à l'aune du marché de l'art, réponse économique à la croissance numérique de la population artiste. Toutefois, la reconnaissance par le marché de la qualité d'une œuvre peut prendre du temps, rendant la situation sociale et économique de la vie d'artiste difficile. L'idéologie artistique change : l'échec temporaire constitue la contrepartie de la liberté créatrice et le signe de l'élection devant la postérité, faisant de nécessité vertu (Bourdieu, 1975). Les représentations sociales du statut de l'artiste moderne prennent leurs sources dans cette période romantique. Selon Raymonde Moulin, un nouveau type de relations entre l'art et l'économie se met en place : l'artiste devient un entrepreneur de type « schumpetérien », c'est-à-dire qu'il intervient en amont de la transaction en proposant une nouvelle définition de l'art ou de nouvelles conventions formelles. C'est à partir de l'ère romantique que la transgression des normes esthétiques participe à l'appréciation de la qualité de l'œuvre et sa valorisation, critère qui va se généraliser dans l'art contemporain (Heinich, 1998).

2. Etre artiste aujourd'hui

a. Une définition ambiguë

On peut définir le travail artistique comme une « *activité productive objective socialement* » (Freidson, 1986: 432), qui est choisie par engagement et par identification, dont le travailleur, le professionnel ne tire pas nécessairement l'essentiel de ses revenus, mais qui, pour autant, n'est pas un « loisir », une activité de temps libre. Mais l'analyse sociologique des artistes rencontre un problème méthodologique majeur : comment définir et recenser un artiste ? Il existe en effet quatre critères ou quatre modes de définition de l'artiste (Moulin, 1992) :

- L'indépendance économique : l'artiste vit principalement des revenus de son activité artistique ;
- L'autodéfinition : l'individu se déclare artiste ;
- La compétence spécifique validée par l'obtention d'un diplôme d'une école d'art ;
- La reconnaissance par le milieu artistique.

Ces différents modes de définition impliquent un décalage entre l'identité personnelle de l'individu (je me considère artiste), son identité sociale (je suis reconnu comme artiste) et son identité professionnelle (j'ai les qualifications requises pour être artiste). Il découle de cette pluralité de définition une difficulté de recensement et de connaissance scientifique et statistique de la population artiste : qui est artiste ? Celui qui s'autoproclame comme tel lors du recensement national ou celui qui bénéficie du système de sécurité sociale de la Maison des artistes ou du système d'indemnisation chômage des intermittents du spectacle ? Cette difficulté est accentuée par les changements fréquents dans les modes de classification du recensement de

l'Insee¹², et par le développement des catégories « para-artistiques ». Se pose ensuite la question des caractéristiques socio-économiques de cette population. Existe-t-il un profil type de l'artiste et, plus largement, du professionnel de la culture ?

b. Monde de l'art et professions culturelles

Au-delà des artistes eux-mêmes, nombreux sont ceux qui interviennent, à différents niveaux, dans le processus de création (de la production à la diffusion, voire la transaction). L'ensemble de ces acteurs sociaux forment un « monde » dont « *l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques de ce monde* » (Becker, 1983 : 404). Ainsi, H.S. Becker développe la notion de « *monde de l'art* », « *composé des individus et des organisations qui produisent les événements et les objets qui sont définis comme étant de l'art par ce monde* » (404). Ceci implique une conception plus complexe de la production artistique. D'abord, l'œuvre d'art est « *l'aboutissement des activités de tous ceux dont la coopération est nécessaire pour que l'œuvre soit ce qu'elle est* » (404). Le monde de l'art inclut alors non seulement l'artiste créateur, mais tous ceux qui l'entourent et concourent à la réalisation de cette œuvre, par exemple les commissaires d'exposition, les instrumentistes, les critiques, et le public. La production de l'œuvre d'art nécessite la coordination des activités des différents acteurs du *monde* selon un ensemble de conventions qui impliquent une pratique commune et une production spécifique de ce *monde*. D'autre part, H.S. Becker précise que chaque acteur peut participer à plusieurs mondes de l'art, soit simultanément soit successivement. La compréhension de ce qui fait « œuvre d'art » ne doit selon lui pas s'appuyer sur le produit « œuvre d'art » mais passe par une analyse du système d'acteurs de ce monde afin de savoir ce qu'ils considèrent et qualifient comme étant de *l'art* ; c'est-à-dire quels sont les critères propres à ce monde. En effet, la valeur de l'œuvre est déterminée suite aux interactions entre les différents acteurs du monde considéré ; dit autrement, la valorisation d'une œuvre se fait avant tout par (et pour) les acteurs de son monde. Ainsi, Nathalie Heinich montre comment le monde de l'art contemporain s'organise en un triptyque créateurs-commentateurs-spectateurs (Heinich, 1998).

L'analyse en terme de *monde* que propose H.S. Becker permet d'appréhender la complexité du mode de production, de valorisation et de consommation de l'œuvre d'art. Cela permet notamment de concevoir que la professionnalisation des acteurs du *monde* ne concerne pas uniquement les artistes. En effet, de nombreux autres professionnels interviennent dans le processus artistique : techniciens spécialisés, intermédiaires (éditeurs, programmeurs, galeristes). Il existe des études monographiques de différentes professions artistiques (les artistes plasticiens (Moulin, 1992), les musiciens de jazz (Coulangeon, 1999) les comédiens (Menger, 1998)). Le Ministère de la Culture a réalisé une étude sur « L'emploi dans les professions culturelles en France », à partir du recensement de 1999 (Patureau, Jauneau,

¹² En comparant les nomenclatures des professions et catégories socioprofessionnelles entre 1982 et 2003, les professions considérées au poste 35 (Professions de l'information, des arts et des spectacles) évoluent et s'affinent, notamment pour les professions à proprement parlé artistiques : le poste « artistes dramatiques et danseurs » est divisé en deux sous-groupes : « artistes dramatiques » et « artistes de la danse, du cirque et des spectacles divers » ; or la catégorie « artistes de cirques et spectacles divers » n'apparaissait pas en 1982. Ceci souligne les capacités de l'outil statistique à s'adapter à des réalités nouvelles, comme dans cet exemple la montée en puissance et en reconnaissance institutionnelles des « arts de la piste et de la rue ». Cela complique toutefois la comparaison dans le temps.

2004c)¹³. Dans cette étude, sont considérées comme professions culturelles : les architectes, les professions de l'audiovisuel et du spectacle (artistes, cadres et techniciens), les professions des arts plastiques et des métiers d'arts (métiers d'arts, photographes, artistes plasticiens, stylistes et décorateurs), les cadres et techniciens de la documentation et de la conservation, les professions littéraires (auteurs, scénaristes, journalistes, cadres de l'édition) et les professeurs d'art. En 1999, près de 400 000 personnes exerçaient l'une de ces professions, soit 1,7% de la population active occupée. L'emploi dans les professions culturelles a augmenté de 19% entre 1990 et 1999, révélant un fort dynamisme (l'emploi total n'a crû que de 4%). Ce dynamisme est avant tout le fait de l'audiovisuel et du spectacle (plus 37% d'actifs entre 1990 et 1999, et même un doublement en dix ans des effectifs d'artistes de spectacle). Les professionnels de la culture sont majoritairement des hommes (60%), l'univers des architectes étant le plus masculin (80%)¹⁴. Par contre, la structure par âge des professions culturelles reprend la pyramide démographique de l'ensemble des actifs. On remarque toutefois que les architectes et les auteurs littéraires se singularisent avec seulement un tiers des actifs ayant moins de 40 ans. Les professionnels de la culture sont deux fois plus diplômés de l'enseignement supérieur que l'ensemble des actifs, car l'entrée dans certaines professions est sanctionnée par un cursus universitaire long, comme les architectes. La majorité des artistes plasticiens a reçu une formation artistique, parfois longue ; mais peu ont obtenu un diplôme d'une école d'art¹⁵. Il apparaît qu'une formation artistique a une incidence positive sur la carrière artistique, même si les artistes interrogés minimisent les apports de la formation, privilégiant un apprentissage autodidacte (Moulin, 1992). Cette revendication rejoint l'image du don inné de l'artiste qui participe à sa valorisation sociale (Heinich, 2005).

Une autre étude met en évidence la très forte concentration de l'emploi culturel en Ile-de-France (Patureau, Jauneau, 2004a). En effet, près de la moitié des actifs de la culture travaille en Ile-de-France (alors que seule une personne sur cinq travaille en Ile-de-France pour l'ensemble des actifs occupés). En Ile-de-France, l'emploi culturel représente près de 4% des emplois (soit le double de la moyenne nationale). Toutefois, la concentration francilienne de l'activité culturelle est surtout le fait de certaines professions, telles les professions littéraires (le parisianisme des maisons d'édition et de la presse l'explique sans doute) ; et pour certains secteurs, comme

¹³ Parallèlement, une autre étude a été réalisée sur l'emploi dans le *secteur* culturel (Patureau, Jauneau, 2004b), incluant des activités non exclusivement artistiques (par exemple une secrétaire dans un théâtre). Inversement, l'étude sur les professions culturelles inclut les professionnels exerçant leur activité du « domaine des arts, des spectacles et de l'information », en dehors du secteur culturel, par exemple l'emploi d'un designer travaillant dans l'industrie automobile (Patureau, Jauneau, 2004c).

¹⁴ De même, Raymonde Moulin montre que la réussite dans la carrière d'artiste plasticien est fortement sexuée : s'il n'y a pas de discrimination pour les femmes à l'entrée dans la carrière, leur chance de réussite est beaucoup plus faible. Selon Raymonde Moulin, être une femme est un stigmate (au sens d'E. Goffman) pour devenir artiste car la notion de génie est associée généralement à la masculinité. Elle relève ainsi que des femmes artistes, pour être reconnues, mettent en place des stratégies de « désidentification », de masquage de leur féminité (en ne signant pas de leur prénom, par exemple) (Moulin, 1992).

¹⁵ Raymonde Moulin souligne la spécificité de l'Ecole des Beaux Arts comme lieu de construction de l'identité artiste et lieu d'apprentissage de la vie d'artiste (par une socialisation au sein des ateliers). Elle constate que la plupart des artistes ayant une visibilité forte ou moyenne sont passés par les Beaux-Arts. Ainsi, selon elle, l'Ecole est à la fois *rien* (l'art ne s'apprend pas) et *tout* (l'Ecole permet l'apprentissage de la manière d'être artiste et l'entrée dans une « carrière » (Becker, 1963)). Par ailleurs, une partie de son enquête est consacrée aux choix esthétiques des artistes. Elle montre par exemple que les artistes d'avant-garde sont plus souvent originaires des catégories supérieures et ont suivi un enseignement artistique, révélant ainsi que pour rompre avec les codes esthétiques (et sociaux), il convient au préalable de les connaître (et les maîtriser) (Moulin, 1992).

l'audio visuel (radio, télévision, cinéma). D'autres régions accueillent une population relativement importante d'emplois culturels, notamment dans le secteur du spectacle vivant : Provence Alpes Cote d'Azur et Corse, Languedoc Roussillon et Midi Pyrénées.

Il apparaît donc que les professions culturelles ont des caractéristiques spécifiques (haut niveau de qualification) ; qu'elles sont très concentrées dans la métropole parisienne ; et que les conditions d'emploi des professionnels de la culture sont plus précaires¹⁶ (temps partiel, libéral, courte durée) et les revenus plus faibles que pour l'ensemble de la population. Cela est fortement lié aux conditions même de la production et de l'accès à la carrière. Les professions les plus singulières quant aux conditions d'emplois, sont également les plus atypiques et les plus artistiques (comme les artistes de spectacle).

3. Une vie d'incertitudes et de précarité

La flexibilité et la précarité des conditions d'emploi ainsi que la disparité des revenus mettent en évidence l'incertitude marquant la carrière artistique : l'accès à la reconnaissance (par les pairs ou par le public) semblant aléatoire, l'entrée dans la carrière est un risque professionnel et personnel, et l'engagement dans la vie « artistique » nécessite une forte implication personnelle. Il en résulte des disparités de revenus énormes entre ceux qui connaissent (plus ou moins rapidement) un relatif succès et ceux qui s'enliseront dans l'absence de notoriété. Pour autant, l'incertitude de la carrière artistique participe de sa représentation positive, de son mythe et de son prestige :

L'incertitude du succès contribue au prestige social des professions artistiques et à la magie même d'un type d'activités devenu le paradigme du travail libre, non routinier, idéalement épanouissant

Menger, 1989 : 111

P.M. Menger a synthétisé plusieurs études internationales sur les conditions de vie des artistes, d'où il ressort que, pour un profil similaire (niveau d'étude, origine sociale, âge, sexe...), les artistes « sacrifient » environ 10% de leur revenus par leur choix de carrière (Menger, 1989). Le profil de distribution des revenus selon l'âge prend une courbure particulière pour les professions artistiques : un pic de gain est atteint autour de cinquante ans, avec des ascensions (mais aussi de récession) très rapides. Ceci signifie qu'à l'entrée dans la carrière, la prise de risque est particulièrement importante puisque les jeunes artistes gagnent en moyenne moins que l'ensemble des actifs. Toutefois, la progression peut être très rapide (mais très brève) et atteindre des niveaux très importants. Mais ce qu'il relève surtout, c'est une très forte disparité entre les professions. Si l'écart entre le salaire moyen d'un artiste et celui d'un actif est de -6% ; pour les acteurs, réalisateurs, metteurs en scène il est de +58%, alors que pour les danseurs et chorégraphes, il est de -70% (Menger, 1989 :115). Par ailleurs, l'incertitude de la carrière au moment de l'engagement professionnel est fortement liée au poids de la formation artistique : pour les arts nécessitant un apprentissage long, précoce, sélectif et difficile (tels la danse et la musique), l'aspirant artiste sera confronté à de nombreuses évaluations tout au long de sa

¹⁶ Ces professionnels exercent souvent en indépendant (30% contre 12% pour l'ensemble des actifs), avec de fortes disparités entre les professions. Le temps partiel est très développé (un quart des emplois), en particulier pour les artistes des spectacles (44% à temps partiels) ; de même, le contrat à durée déterminée concerne un tiers des emplois, et même 68% des artistes des spectacles (Patureau, Jauneau, 2004c).

formation et sera ainsi plus à même d'apprécier les risques et les potentialités de l'engagement dans la carrière. Par contre, pour les arts *a priori* plus accessibles (la chanson, la comédie, l'écriture), la méconnaissance du milieu, l'idéalisation du métier et l'absence (ou quasi) de formation amènent de nombreux jeunes à tenter leur chances ; or les risques sont d'autant plus grands que le nombre de postulants est important, alors que les chances des gains sont faibles mais potentiellement très rémunérateurs (Menger, 1989 :121)¹⁷.

Pourquoi, malgré la précarité et l'incertitude de la vie d'artiste, celle-ci fascine-t-elle et attire-t-elle tant de jeunes ? Le choix d'une carrière artistique est souvent perçu comme un épanouissement personnel, loin de l'asservissement du salariat. L'artiste vit *pour* son art (et rarement *de* son art). Aujourd'hui, le travail artistique représente un type de travail idéal aux yeux de certains : choisi, non routinier, produit de sa propre créativité en l'absence de contraintes extérieures, épanouissant, sans horaires fixes. Le travail artistique devient aussi un paradigme en matière d'organisation économique et de gestion de l'emploi flexible, vision sans doute idéalisée du quotidien des artistes. Ce statut valorisé et envié de l'artiste est construit par un large corpus de représentations sociales depuis le XIX^{ème} siècle.

4. Le statut de l'élite artiste : construction symbolique et représentations sociales

Selon Nathalie Heinich, le prestige social du statut d'artiste trouve ses racines dans l'émergence du mouvement romantique, qui s'inscrit dans un contexte politique, social et historique particulier : la naissance de la démocratie, sur les ruines du régime aristocratique. En s'appuyant sur une analyse des représentations des artistes dans et par l'art (dans les œuvres littéraires notamment), elle montre comment la construction sociale du statut artiste s'inscrit dans un contexte de définition des critères d'excellence en régime démocratique, et comment ces représentations de la vie et de la carrière d'artiste participent aujourd'hui à son prestige social (Heinich, 2005).

a. La Bohême : L'archétype du *off*

Au XIX^{ème} siècle, de nombreuses œuvres littéraires avaient pour héros un artiste, et mettaient en scène sa vie de bohème¹⁸. Souvent, cette vie de bohème était idéalisée, présentée comme l'objet d'un choix : le choix d'une vie marginale et miséreuse pour la réalisation de sa vocation, la réalisation de soi. La bohème renverse les représentations de la marge pour les transformer en valeur positive du statut d'artiste. Le déplacement de la réussite de la prospérité vers la postérité, fait de la misère de l'artiste une vertu, et, *a contrario*, son succès rapide, une corruption. Le don artistique inné transforme le choix d'une carrière professionnelle en vocation. La bohème artistique correspond à une critique vis-à-vis de la société par le choix d'un mode de vie alliant singularité, travail artistique et pauvreté qui sera au cours du XIX^{ème}

¹⁷ « La population des artistes, comme celle des chercheurs scientifiques, et le nombre des innovations esthétiques et des découvertes scientifiques seraient faibles si, parmi tous les aspirants, seuls s'engageaient dans ces professions ceux qui auraient pu estimer correctement la probabilité de leur réussite. D'où la contradiction : la somme des prises de risque que chaque individu peut payer d'un prix élevé, en cas d'échec ou de vie professionnelle médiocre, est bénéfique pour la collectivité puisque cette équation du risque professionnel assure aux mondes des arts et des sciences un niveau de développement optimal, accordé au rythme d'évolution de la société » (Menger, 1989 : 148).

siècle partagé par un nombre croissant d'individus. Cette pauvreté résulte de la concurrence créée par l'augmentation du nombre de personnes s'engageant dans une carrière artistique. Malgré les difficultés matérielles, les représentations de la vie de bohème en font un objet de fascination et de fantasme. En ce sens, elle est en partie un mythe s'appuyant sur des récits et des représentations plus que sur la réalité ; et ce mythe est fondateur du statut actuel de l'artiste (Heinich, 2005 : 37). D'autres représentations, plus minoritaires, font de la bohème un état subi, magnifié par ses acteurs pour faire de nécessité vertu, en déplacement par exemple les normes et les critères de la reconnaissance artistique (de la prospérité à la postérité). Ce déplacement de valeurs serait alors une adaptation à un système de concurrence où l'offre de création artistique est supérieure à la demande en œuvre entraînant la paupérisation d'un grand nombre d'artistes.

L'artiste bohème vit aux marges de l'échelle sociale : il fréquente les extrêmes (les plus riches sont ses clients, les plus pauvres ses compagnons d'infortune), mais ne s'intègre pas dans une conception hiérarchique du monde social. Le régime vocationnel de la carrière artistique bohème s'accompagne d'un basculement de représentation de la singularité : précédemment déqualifiante, elle devient qualifiante. L'originalité et l'excentricité sont l'attribut de l'artiste. Celui-ci s'autonomise par rapport à la demande et la précède dans la définition des canons et de la valeur artistique : la transcendance des genres, la transgression des normes sont les nouveaux critères de l'excellence artistique. Il s'installe dans des quartiers périphériques, où la proximité avec ses pairs participe à la construction de son identité d'artiste. La singularité artistique, pour devenir qualifiante, doit paradoxalement être partagée par d'autres, elle doit être une identité collective (Heinich, 2005). L'inscription territoriale dans un quartier participe par exemple à la construction d'une identité collective de groupes d'individus singuliers voire à la constitution de mouvements artistiques (comme les impressionnistes à Montmartre). L'analyse de la représentation touristique des quartiers d'artistes à Paris montrera la constance de cette affection mythique pour la bohème¹⁹.

b. De l'élite aristocratique à l'élite artiste

En réalité, l'origine sociale aisée de beaucoup d'artistes relativise et explique cette prise de risque du choix d'une vie de misère : pour de nombreux jeunes artistes, la bohème n'est qu'une passade, avant l'entrée dans la « vie bourgeoise » héritée de leur condition sociale²⁰. Il s'agit d'une manifestation d'une nouvelle catégorie : la jeunesse, qui s'émancipe de sa condition sociale en retardant l'installation dans la vie d'adulte. Au XIX^{ème} siècle, ceux qui s'engagent dans la carrière artistique sont souvent des jeunes gens issus des classes dominantes pour lesquels l'engagement d'une carrière artistique n'est pas un risque financier, étant un jour ou l'autre héritier. De plus, l'évolution de la représentation du statut de l'artiste va progressivement

¹⁸ Le premier auteur à utiliser le terme bohème pour décrire de manière positive la vie de ces jeunes artistes est Henry Murger dans *Scènes de la vie de bohème*. Pour une analyse des représentations littéraires de la bohème, voir : Heinich, 2005.

¹⁹ Voir chapitre quatre.

²⁰ Raymonde Moulin met en évidence que les artistes plasticiens sont principalement issus de familles des catégories moyennes supérieures : l'origine sociale élevée facilite l'entrée dans le champ artistique (les risques financiers sont moindres et l'obligation d'un travail rémunérateur alimentaire moins pressante), mais n'influence pas sur la réussite à l'intérieur du champ (l'argent ou la position sociale ne supplantent pas le talent et le travail). Beaucoup d'entre eux (qualifiés « d'héritiers » par R. Moulin) appartiennent à des familles d'artistes : cette appartenance facilite la prise de risque de l'entrée dans la carrière incertaine d'artiste (Moulin, 1992).

rassurer les familles pour lesquelles cet engagement ne sera plus considéré comme une déchéance sociale. Au-delà, même, Nathalie Heinich montre que dans le contexte post-révolutionnaire, pour un certain nombre de jeunes aristocrates déchus, l'engagement artistique est un pis-aller de la perte de leur pouvoir politique et une revanche symbolique face à la bourgeoisie. D'ailleurs, la haine du bourgeois trouve ses sources dans cette redistribution post-révolutionnaire des cartes du prestige social, du pouvoir économique et politique. Réciproquement, la fascination bourgeoise pour l'univers artiste est une quête de prestige symbolique. Ainsi, ces jeunes aristocrates vont-ils participer au glissement des valeurs aristocratiques vers le monde artistique, contribuant à la valorisation du statut d'artiste. Le privilège de la naissance dû aux héritiers fait place au don artistique inné ; l'importance du nom hérité devient celle du renom. Le prestige de l'artiste correspond à l'aristocratisation de son statut, dans le refus de son embourgeoisement.

Cela correspond également à la redéfinition de la notion d'élite dans une société démocratique. Précédemment lié à l'héritage aristocratique, au XIX^{ème} siècle, le statut social s'acquiert par le travail et le mérite. La conception des élites s'élargit : les élites ne sont plus uniquement les catégories dominantes possédant le pouvoir. La délimitation des élites intègre d'autres critères de prestige ainsi que les relations d'interdépendance entre les individus. A la suite de Norbert Elias, Nathalie Heinich souligne l'importance de la dimension relationnelle au sein de l'élite, malgré l'hétérogénéité des occupations et des positions des individus. Elle rappelle également les modes de circulation des élites : en leur sein (passage d'un secteur à l'autre), par l'introduction de nouveaux venus, et par la constitution d'une contre-élite, en concurrence avec l'élite installée (Heinich, 2005 : 262). Par sa position symbolique et par ses fréquentations diverses, l'artiste a une position singulière au sein de l'élite : à la fois nouveau venu et contre-élite ; sa capacité à s'extraire des valeurs communes et à maîtriser sa vie lui procure un sentiment de supériorité. Ainsi, le statut symbolique de l'artiste se construit par son rapport aux valeurs aristocratiques et démocratiques :

Ce qui **rapproche l'art de l'aristocratie** c'est, d'une part, le **caractère inné du talent** et, d'autre part, le fait que le **privilège** soit attribué non pas seulement à des individus, mais **à toute une catégorie** ; ce qui, à l'opposé, le **rapproche de la démocratie** c'est, d'une part, **l'indexation de la grandeur sur le mérite** personnel et, d'autre part, **l'accessibilité** de cette grandeur à tout un chacun selon ses efforts ou sa chance ; ce qui, enfin, **l'éloigne** tant des valeurs aristocratiques que des valeurs démocratiques, c'est que **l'excellence** y est définie dans **la singularité, au double sens d'exceptionnalité et de marginalité**.

Heinich, 2005 : 274 (souligné par moi)

Aujourd'hui, les représentations de l'artiste sont structurées par trois idéaux-types (Heinich, 2005 : 274) : l'artiste mondain, figure aristocratique ; l'artiste engagé, symbole de la démocratisation ; l'artiste bohème, dont la vocation justifie l'excentricité.

c. Le statut privilégié de l'artiste aujourd'hui

Le statut de l'artiste aujourd'hui repose sur un système de valeurs et de représentations : la valorisation de la singularité et de la marginalité, la maîtrise individuelle de son projet de vie et de sa vie, le regroupement des individualités atypiques pour les faire exister socialement, la dimension élitiste du statut des artistes (Heinich, 2005). Certains indices révèlent le statut

privilegié de l'artiste : son héroïsation (dans la littérature), les droits et avantages spécifiques (législation sur les droits d'auteur), l'origine sociale des artistes (souvent des catégories supérieures), l'aspiration d'autres professions au statut de créateur (comme les commissaires d'exposition, les metteurs en scène, les restaurateurs), la démographie (croissance numérique de la population artiste), la généralisation du modèle artiste (par l'usage de vocabulaire propre à la création dans les milieux entrepreneuriaux (Boltanski, Chiapello, 1999)), les spécificités administratives accordées aux artistes, et enfin la clémence de la justice vis-à-vis de délits commis au nom de l'art. Ces deux derniers points sont particulièrement intéressants au regard de la problématique des cultures *off*, et notamment des squats d'artistes. Si les aides publiques aux artistes se sont multipliées ; ce sont les spécificités des critères d'attribution de ces aides qui sont le plus révélateur du statut particulier de l'artiste. En effet, celles-ci ne sont pas nécessairement attribuées au mérite, ou sous condition de ressources : ce n'est pas la qualité artistique qui est évaluée, mais la réalité de sa production. Pour l'attribution d'un atelier-logement, l'artiste doit être inscrit à la maison des artistes, c'est-à-dire justifier d'un minimum de revenus par son activité artistique ; un jeune artiste prometteur ne peut y accéder. Par ailleurs, Nathalie Heinich relève que la justice (en France) se considère incompétente pour juger certains actes commis au nom de la création artistique. Ceci peut expliquer en partie la clémence de certains tribunaux vis-à-vis des artistes squatters, qui agissent au nom de l'art, pour permettre à l'artiste de travailler. Elle commente une citation représentative de la position du pouvoir politique vis-à-vis des artistes. Un élu aurait déclaré : « *c'est un artiste, donc nous devons l'aider* ». Comme le souligne N. Heinich, l'aide ne serait pas conditionnée par un titre ou un mérite quelconque (on ne dit pas que c'est un bon artiste) mais simplement par l'appartenance à une catégorie (c'est un artiste). Cette action ne serait pas la mise en application de droits sociaux mais serait un devoir de la puissance publique (nous devons l'aider). Il ne s'agirait pas de reconnaître une « grandeur » mais de porter assistance à une personne en difficulté (aider), ce qui n'est pas démontré (Heinich, 2005 :325).

d. L'artiste : créateur de sa propre vie

Dans une société hypermoderne marquée par l'individualisation et la différenciation, la construction identitaire des individus se complique. Elle est moins liée à une appartenance de classe. De même, la trajectoire suivie par la vie d'un individu n'est plus conditionnée uniquement par son origine sociale, mais elle résulte en partie d'une accumulation de choix effectués à différents moments de la vie. L'arbitrage entre les possibles peut être douloureux. Le poids de l'incertitude lié à ces choix est perturbant. Les critères orientant ces choix se multiplient. Ils ne sont plus autant influencés par des considérations financières, par une rationalité économique (on ne se marie plus par intérêt). La réflexivité intervient quotidiennement dans les choix (Aubert, 2004). Par exemple, les modes de consommation alternatifs (nourriture biologique, presse indépendante, objets issus du commerce équitable) sont des moyens pour les individus de se construire une identité spécifique : celle d'un individu rétif aux assauts de la consommation de masse qui, par ses modes de consommation exprime et

revendique sont rejet d'une société de consommation²¹. Ainsi, l'individu se raccroche à des normes et à des valeurs pour créer sa propre identité. Or la figure de l'artiste représente l'idéaltype de l'épanouissement personnel, par un arbitrage équilibré entre vie professionnelle et vie privée qui permet à la passion et la vocation artistique de satisfaire les besoins matériels et financiers de l'individu. L'artiste devient l'objet de fantasme car il est celui qui parviendrait à l'épanouissement de soi par le travail²².

e. L'artiste ou le gestionnaire ?

Loin de l'image d'Epinal, les mondes de l'art sont également des champs de lutte, où le prestige du pouvoir est remplacé par celui de la consécration. Si de plus en plus d'individus s'engagent dans une carrière artistique, la réussite dans cette carrière passe par la reconnaissance par les pairs ou le public. Cette réussite s'obtient dans une compétition dans la production des biens symboliques où les compétences techniques et artistiques s'inscrivent dans une démarche d'innovation et de prise de risque. En ce sens, l'artiste est un entrepreneur schumpetérien (Moulin, 1992; Chiapello, 1998). L'artiste est aussi un entrepreneur dans le sens où il doit gérer sa carrière, sa petite entreprise ; conséquence de la professionnalisation du monde artistique (Chiapello, 1998). Selon Eve Chiapello, confrontée à cette obligation gestionnaire, la critique artiste de la société perd de sa substance et change la nature de sa critique. Au sein des entreprises culturelles, la critique artiste s'affaiblit, et n'affronte le management et ses règles que lorsque la production artistique, l'innovation, et les choix esthétiques des artistes sont remis en cause et menacés par des contraintes gestionnaires. Aujourd'hui, la critique artiste ne se déverse plus (seulement) contre la bourgeoisie mais contre l'art commercial et la culture de masse (Chiapello, 1998).

D'autre part, L. Boltanski et E. Chiapello ont montré comment le monde de l'entreprise et du management a intégré les arguments de la critique artiste de l'entreprise et de l'économie pour faire évoluer, si ce n'est leur pratiques, du moins leurs discours et leurs registres de justification (Boltanski, Chiapello, 1999). La logique artiste se déploie dans les entreprises, en particulier celles qui se présentent comme innovantes. Cette généralisation réduit le poids et la portée de la critique artiste et de la transgression des normes et des valeurs puisqu'elles sont intégrées dans des logiques d'entreprises (Chiapello, 1998). Par exemple, l'architecture intérieure, la gestion des relations interpersonnelles ou les nouveaux modes de conception par projet sont des évolutions du monde de l'entreprise à l'écoute de l'évolution des modes de vie des cadres

²¹ La consommation alter- ou contre-culturelle est un des principaux paradoxes des mouvements contre-culturels luttant contre la société de consommation (Health, Potter, 2005).

²² « La théorie selon laquelle chacun d'entre nous a une façon originale d'être humain implique que chacun d'entre nous doit découvrir ce que c'est qu'être soi-même. Mais on ne peut pas faire cette découverte en se reportant à des modèles préexistants, cela va de soi [...] La création artistique devient le paradigme de la définition de soi. L'artiste est promu en quelque sorte au rang de modèle de l'être humain, en tant qu'agent de la définition originale de soi. Depuis 1800 environ, on a eu tendance à faire de l'artiste un héros, à voir dans sa vie l'essence même de la condition humaine et à le vénérer comme un prophète, un créateur de valeurs culturelles [...] Mais un autre ensemble de raisons explique aussi ce rapprochement entre l'art et la définition de soi [...] C'est aussi que la définition de soi en vient aussi à s'opposer à la morale [...] Les exigences de la sincérité envers soi, du contact avec soi, de l'harmonie avec soi-même, peuvent aller jusqu'à nier les exigences de la justice que nous devons aux autres. En effet, l'idée même d'originalité, et son corollaire que l'authenticité peut s'opposer au conformisme social, nous impose l'idée que l'identité devra combattre certaines règles imposées de l'extérieur [...] L'authenticité, parce qu'elle implique l'originalité appelle à la révolte contre les conventions.» (Taylor, 1992 : 85).

urbains (voir également Florida, 2002b). De nombreux auteurs s'accordent d'ailleurs pour considérer la « créativité » comme un nouveau paradigme social et urbain.

B. La créativité au cœur des territoires contemporains

Aujourd'hui, l'artiste tend à devenir la figure paradigmatique de l'individu et du travailleur contemporain (Menger, 2002). Les modes de création, de production et de travail propres au monde artistique se diffusent dans d'autres sphères d'activité, en particulier les activités innovantes, où le travailleur créatif a pour modèle l'artiste²³.

1. Les ressorts de l'innovation

Le dépassement des paradigmes ou des normes esthétiques est le fondement de l'innovation artistique, depuis la remise en cause de l'académisme au XIX^{ème} siècle. Si cette transgression est d'abord esthétique, elle peut également prendre d'autres formes : transgression territoriale (l'art sort du musée ou de la salle de spectacle), transgression anthropologique (l'auteur est un collectif et non plus un individu ; ou, au contraire, c'est l'individu lui-même qui devient une œuvre d'art), transgression morale (à l'encontre des prescriptions religieuses (« blasphème »), pornographie), transgression juridique (atteinte à la propriété²⁴) (Heinich, 1998). Ce paradigme de l'innovation artistique implique nécessairement une connaissance préalable des codes et des règles du monde de l'art considéré : on ne dépasse que ce que l'on connaît. Cela rejoint la perspective de Thomas Kuhn sur l'innovation scientifique, selon laquelle les révolutions technologiques et scientifiques ne sont que le dépassement de connaissances déjà accumulées ; il faut une nouvelle théorie pour invalider les précédentes (une théorie est juste tant qu'elle n'a pas été invalidée) (Kuhn, 1983). Le savoir (scientifique ou esthétique) s'apprend et s'accumule ; l'innovation réside dans le dépassement ou l'apport d'un savoir ou d'un mode de faire supplémentaire. La transgression des frontières est également une manière de révéler cette frontière, au-delà de laquelle personne ne s'était aventuré. Paradoxalement, cette transgression renforce une autre frontière : celle entre expert (ou amateur éclairé) et profane. Elle rend plus difficile la définition de ce qui est « œuvre d'art » et conduit à un auto-référencement, ou à une autonomisation du champ artistique au sens où ce sont ses acteurs qui sont seuls en mesure de qualifier l'œuvre comme étant de l'art.

Au-delà des œuvres, les mouvements artistiques et les collectifs esthétiques suivent le même schéma, ou disons le même mouvement perpétuel, passant du *off* au *in*, pour, souvent, retomber dans l'anonymat du *off*. Pour imposer un nouveau paradigme artistique, la qualité intrinsèque des œuvres, finalement, importe peu ; il est par contre indispensable pour réussir d'avoir d'importants réseaux de soutien (au sein du monde considéré) et des stratégies collectives pour imposer le mouvement. L'affiliation à une galerie, c'est-à-dire une amorce de reconnaissance

²³ La publicité, où des commerciaux s'autoproclament « créatifs », en est une caricature.

²⁴ Cette dernière forme de transgression peut-elle être considérée comme une innovation artistique par les squatters ? Certains parlent d'« art des squats », soulignant ainsi qu'il y aurait une forme de création particulière dans ces lieux ; ce que beaucoup d'autres critiquent, préférant le terme « art dans les squats ». Quoiqu'il en soit, de nombreux artistes ont connu une visibilité particulière du fait même de leur présence dans les squats. Certains, même, ne produisent rien d'autres que du discours sur leur pratique d'artistes squatters.

par le monde et surtout l'inscription dans des réseaux professionnels sont incontournables (Moulin, 1992 : 336). Même une fois qu'il est établi, le mouvement artistique est menacé par l'arrivée de nouveaux entrants qui le remettent en cause (il n'était pas si innovant car on a pu aller au-delà) et le destitue. Selon Raymonde Moulin, la véritable reconnaissance historique des mouvements artistiques a lieu lorsqu'un nouveau mouvement se réfère à lui, pour se démarquer des autres. En devenant référence, il devient historique (Moulin, 1992).

2. Les territoires de l'innovation

La production artistique est très territorialisée. Son rapport au territoire est justifié par l'organisation de cette production dont certains économistes considèrent qu'il s'agit d'un nouveau modèle économique.

a. Le parisianisme artistique

L'obligation de l'inscription dans les mondes de l'art afin de permettre une insertion professionnelle de l'artiste engendre des choix de localisation territoriale très centralisés. En France, la concentration des milieux artistiques à Paris est un phénomène historique. Au XIX^{ème} siècle, les expositions des Beaux-arts organisées en province n'avaient d'autres objectifs que de faire connaître aux provinciaux ce qui était apprécié et reconnu à Paris (Moulin, 1976), lieu d'« *arbitrage des élégances* » (Charmes, 2005). Aujourd'hui, le parisianisme artistique résiste aux volontés de décentralisation culturelle du Ministère de la Culture. La situation parisienne est paradoxale : d'un côté, le Ministère de la Culture promeut la décentralisation culturelle, de l'autre, les différents Présidents de la République ont mené une politique de grands travaux culturels conduisant à une centralisation accrue des institutions prestigieuses. Paris accueille les principales institutions publiques culturelles françaises : que ce soient les Monuments, les grands Musées (Le Louvre, Orsay...), les salles de spectacles (Opéras Garnier et Bastille, Comédie Française), les lieux de formation (Ecoles d'art, Conservatoires...). C'est aussi le lieu de concentration des entreprises de production culturelle, en particulier dans les secteurs de l'édition et de l'audiovisuel.

De cette centralisation institutionnelle (privée et publique, de production et de consommation) résulte une très forte concentration des professionnels des mondes de l'art, et en particulier des artistes *stricto sensu*. Dans une enquête de 1982, il apparaissait que la moitié des artistes français étaient nés en région parisienne (contre 12% de la population totale) ; et les trois quarts des artistes français vivent en région parisienne dont les deux tiers à Paris *intra muros* (contre 20% des actifs dont 4% dans Paris) (Menger, 1994). D'après P.M. Menger, cette concentration des artistes à Paris reflète les spécificités du marché du travail artistique et des conditions d'accès au succès et à la réputation : les mondes de l'art sont organisés autour de systèmes de formation et de reconnaissance pyramidaux centrés sur Paris. Pour les entreprises de production culturelle (comme l'audiovisuel ou l'édition), comme pour les lieux de spectacles privés, la concentration des activités améliore l'efficacité de la production (offre de main d'œuvre importante et variée), amplifie la visibilité des activités (par la présence d'une structure critique d'évaluation et/ou de médiatisation), et limite les risques commerciaux (population nombreuse aux goûts variés). Pour le secteur public ou subventionné, la centralisation des activités favorise

la prise de risque esthétique, face à un public nombreux et exigeant. Du côté des artistes, les spécificités du marché du travail amplifient la tendance à la concentration. L'emploi artistique est généralement organisé par projet ; les travailleurs doivent gérer une très grande flexibilité (contrats courts voire journaliers, horaires flexibles, rémunération au cachet) et doivent répondre à une exigence de haut niveau de différenciation et de spécialisation dans la production (besoin de main d'œuvre très qualifiée et très spécialisée). C'est l'archétype d'un mode de production postfordiste. D'autre part, l'incertitude du succès d'un projet artistique incite à multiplier les projets en parallèle et de diversifier ses compétences. La concentration des acteurs des mondes de l'art dans une très grande ville offre plus d'opportunités face à l'incertitude : plus de réseaux, plus de projets, plus de contacts, plus d'espaces de formation,... (Menger, 1994). La globalisation des flux de biens culturels ajoutée à la concentration de la production au sein de grands groupes transnationaux devrait renforcer cette tendance à la concentration des activités culturelles au sein de quelques grandes villes en concurrence pour attirer ces entreprises, génératrices de revenus et employeuses de main d'œuvre qualifiée et urbaine (Sassen, Roost, 1999).

La concentration des producteurs à Paris leur permet d'être à proximité de leur marché et de leurs consommateurs. En effet, de l'autre côté du spectre des mondes de l'art, la concentration de l'offre culturelle à Paris coïncide avec une très forte demande d'activités culturelles. Les parisiens consomment plus de biens et de spectacles culturels que les banlieusards et les provinciaux. La population parisienne regroupe essentiellement les catégories les plus intéressées par la culture (diplômés de l'enseignement supérieurs, célibataires ou sans enfants, cadres (supérieurs)) et en particulier les acteurs du monde de l'art et de la création (professions para-artistiques, scientifiques, universitaires...) qui sont les plus gros consommateurs (en quantité et en diversité). Les ménages parisiens dépensent également plus pour la culture que les autres ménages français : ils consacrent 4,6% de leur budget pour des dépenses culturelles contre 3,4% en moyenne en France. Toutefois, on peut s'interroger sur le lien de corrélation ou de causalité entre les deux phénomènes : choisit-on d'habiter Paris pour bénéficier d'une large offre culturelle (le surcoût du logement étant le prix à payer de la proximité de l'émulation artistique) ou l'offre culturelle abondante et diversifiée incite-t-elle davantage les parisiens à sortir ?

b. La métropole créative : le monde de l'art comme système productif

Comme le souligne P.M. Menger (Menger, 1994), la forte concentration des artistes à Paris est à comprendre comme un mode d'organisation économique (d'une filière de production économique) postfordiste, particulièrement pertinente pour le développement des activités artistiques, comme Michael Storper l'a montré pour l'organisation de l'industrie cinématographique à Hollywood qui passe d'une organisation en « studios » à une logique de réseau (Storper, Christopherson, 1987; Storper, 1989). Les modalités de localisation de la sphère artistique deviennent un modèle voire le nouveau paradigme de l'économie régionale. En effet, de nombreux auteurs ont montré l'importance de l'ancrage territorial pour les entreprises créatives ; contredisant les tenants de la fin de la concentration territoriale grâce aux nouveaux modes de communication et de transport (notamment Storper, Christopherson, 1987; Storper,

1989; Saxenian, 1994; Florida, 2002b; Florida, 2003). Leurs arguments, en termes d'avantages comparatifs et d'effets d'agglomération correspondent aux mêmes logiques que la concentration artistique. Ainsi, selon Michaël Storper, pour certaines activités, notamment celles qui ne sont pas standardisées ou reproductibles, comme les activités artistiques, le design, certaines formes de consulting, la métropole est le territoire où peuvent être résolus les problèmes d'organisation de la production en vue de la réduction des coûts et l'amélioration de l'efficacité. Dit autrement, pour tout un pan de l'activité économique, la proximité entre les acteurs est un moyen de réduire les coûts de transaction. Alors que pour les activités industrielles standardisées, les délocalisations vers des zones à moindre coût de main d'œuvre constituent la solution classique de baisse des coûts de production, pour d'autres types d'activités, les coûts du transport contrebalancent les économies de main d'œuvre. La résolution de problèmes complexes nécessite l'interaction de face à face et la négociation. La conception de nouveaux produits ou la réalisation de biens uniques (comme un film) nécessitent la mobilisation d'une main d'œuvre très spécialisée, très diverse et facilement accessible. La grande ville est le creuset où les réseaux professionnels sont plus denses et plus variées. Elle permet la sous-traitance et la gestion du travail par projet. Pour l'activité cinématographique, cela se traduit par le démantèlement des grands studios où tout le monde était salarié sous contrat de longue durée (des techniciens aux stars), à une gestion des films par projets autour desquels se rassemblent des professionnels, constituant un groupe qui se décomposera à la fin du projet, chacun devant trouver un nouvel emploi. Ce type d'organisation, si elle peut être vécue douloureusement par les travailleurs, favorise l'interconnaissance professionnelle et la diffusion des savoirs et de l'innovation.

Ainsi, la concentration des activités entraîne une « spécialisation flexible » de l'organisation de la production, marquée par la flexibilité et la sous-traitance. Celle-ci a plusieurs avantages. La coprésence sur un même territoire d'un vaste réseau de fournisseurs, sous-traitants et clients permet l'amélioration des échanges commerciaux. La proximité de différentes entreprises ou lieux de travail sur un même territoire permet une plus grande mobilité des travailleurs entre différentes entreprises et types d'emplois ; parallèlement, elle construit un bassin de main d'œuvre aux niveaux et types de qualifications variées, plus adaptés aux besoins changeants et pointus des entreprises. Cette coprésence et cette mobilité favorisent les relations interpersonnelles dans la sphère du travail et hors travail ; ces relations et ces réseaux permettent la diffusion des connaissances, l'émulation, l'information sur les innovations, etc.... C'est un outil de veille technologique pour les entreprises. Pour les travailleurs, cette organisation se traduit par une croissance de l'emploi intérimaire, des contrats courts, des licenciements fréquents, la précarisation du rapport à l'emploi ; ils doivent s'adapter en multipliant les réseaux de relations (potentiellement professionnelles), en développant des compétences très pointues et recherchées, un investissement personnel dans la recherche d'un nouvel emploi. Ainsi, la concentration des activités de pointe dans quelques grands centres urbains, constatées par de très nombreux auteurs (Sassen, 1994; Ascher, 1995; Veltz, 1996; Castells, 1998), est particulièrement patente pour les industries culturelles, tendant à une spécialisation culturelle des territoires (Scott, 1999). Les entreprises développent un schéma de production de « spécialisation flexible », qui correspond à leur besoin en termes de flexibilité, de réduction des

coûts de transactions, de contacts interpersonnels et d'interactions, de construction de la confiance par l'interconnaissance. La concentration d'entreprises variées (en taille, chiffre d'affaire, domaine d'activité) et leur mise en réseau construit un système productif local favorable à l'innovation.

AnnaLee Saxenian souligne que la concentration d'entreprises de haute technologie sur le petit territoire de la Silicon Valley implique une organisation des réseaux sociaux spécifiques, facteurs de réussite économique. Les relations interpersonnelles, souvent liées dès l'université, sont entretenues dans la sphère professionnelle et dans la sphère privée par la fréquentation des mêmes lieux de socialisation (café, restaurants, clubs, organisation philanthropique (Abeles, 2002)). Lors de ces rencontres, de nombreuses informations professionnelles sont échangées, diffusant les innovations de tel ou tel partenaire ou concurrent. Ces liens « amicaux » sont plus efficaces dans les échanges d'informations que les canaux professionnels traditionnels, comme les revues ou les colloques. Par ailleurs, la concentration d'entreprises sur un petit secteur simplifie et favorise la mobilité professionnelle : changer d'emploi et d'entreprise n'implique pas de modification de la vie quotidienne puisqu'il reste situé dans le même secteur. Les hiérarchies professionnelles sont plus faibles car elles sont sans cesse remises en cause par cette mobilité professionnelle : le chef d'hier devient le client d'aujourd'hui, et le sous-traitant de demain (Saxenian, 1994).

Au-delà de simple « système productif local » ou « cluster », la concentration territoriale d'entreprises culturelles produit une *ambiance* propice à l'innovation (Voyé, 2001). Si ces théories remettent en cause des prédictions de l'a-territorialisation de l'activité, elles s'inscrivent en revanche pleinement en continuité des travaux de sociologie urbaine sur la modernité métropolitaine et les mentalités et modes de vie citadins. Que la grande ville permette l'émancipation et les modes de vie non traditionnels n'est pas une nouveauté. Weber, Wirth et surtout Simmel avaient déjà développé cette idée au début du XX^{ème} siècle. Que cette émancipation et l'anticonformisme deviennent les ferments de l'innovation technologique et du développement économique, cela constitue une rupture par rapport au capitalisme bourgeois traditionnel. Cette thèse est soutenue par de nombreux auteurs (Landry, Bianchini, 1995; Verwijnen, Lehtovuori, 1999; Florida, 2002b; Lloyd, 2002; Florida, 2003) ; son interprétation par les acteurs urbains tend à généraliser l'usage de la production d'ambiances urbaines créatives comme outil de développement urbain (Voyé, 2001; Germain, 2004; Peck, 2005; Shearmur, 2005). Dans ce cadre, la promotion des cultures *off* paraît être une dimension possible de telles stratégies.

3. Vers nouveau mode d'organisation du travail

Les évolutions du mode d'organisation de la production cinématographique rejoignent celles du monde technologique, vers une spécialisation flexible de l'activité et une forte mobilité des travailleurs. Au-delà de la dimension territoriale du phénomène (valorisation de la proximité pour les activités de pointe), c'est le monde du travail lui-même qui est en bouleversement. Le travail de création artistique, par sa singularité et son apparente solitude semble être une forme marginale des conditions de travail. Pourtant, selon Pierre-Michel Menger, les spécificités du travail artistique (au-delà des modes de production) inspirent de nouveaux modes d'organisation

du travail dans d'autres secteurs ; l'artiste serait le paradigme du travailleur contemporain (Menger, 2002). Seules les grandes institutions culturelles publiques fonctionnent encore sur le modèle du salariat de longue durée, dans des structures stables. Face à l'incertitude du succès et de la rentabilité, les productions artistiques s'organisent de plus en plus par projet, associant diverses structures ou professionnels indépendants par des liens contractuels, souvent par cooptation. Les équipes sont associées pour un projet donné, puis se dispersent.

Pour les travailleurs, cela se traduit par un travail intermittent, individualisé, nécessitant des compétences spécifiques, par projet, avec un engagement temporaire et un paiement au cachet. Les arts sont le « *laboratoire de la flexibilité* » (Menger, 2002 : 61). En France, les effets sociaux problématiques de ce système sont encadrés et pondérés par le régime d'assurance chômage spécifique des intermittents du spectacle (Menger, 2003, 2005). Par ce système, il s'agit de reconnaître une des spécificités du travail artistique : l'acte de création nécessite un temps de travail non rémunéré : les répétitions, plus ou moins longues, indispensables à la création. A cela s'ajoute l'incertitude de l'engagement et de la diffusion du spectacle. Cette organisation flexible et précaire du travail ne s'applique pas qu'aux professions artistiques *stricto sensu*, mais également à des activités liées à la production ou à la commercialisation. Elle ne se limite pas non plus qu'aux petites structures ou à l'avant-garde créatrice ; des grandes sociétés de production audiovisuelles, notamment des chaînes de télévision publiques, ont recours au système assurantiel de l'intermittence. Ces abus ont justifié aux yeux du Ministère la remise en cause du statut des intermittents du spectacle, au détriment des structures et des artistes les plus fragiles.

P.M. Menger rejoint les conclusions de R. Florida quand il considère les artistes, scientifiques et ingénieurs comme étant le « *noyau dur d'une « classe créative » ou d'un groupe social avancé, les « manipulateurs de symboles » (Reich, 2001), avant-garde de la transformations des emplois hautement qualifiés* » (Menger, 2002 : 7). Comme Florida, il estime que les valeurs associées au travail artistique (comme l'imagination, la singularité, l'implication personnelle) sont progressivement transposées dans d'autres types d'activités productives. Ainsi, le travailleur du futur ressemblerait aux représentations actuelles de l'artiste au travail : inventif, mobile, motivé, aux revenus incertains, en concurrence avec ses pairs, et à la trajectoire professionnelle précaire. Le remplacement du salariat par des formes d'emplois atypiques dans de nombreux secteurs à forte valeur ajoutée tend à créditer cette thèse d'une flexibilisation généralisée : auto-emploi, free-lance, intérim. Toutefois, le régime assurantiel général ne sécurise pas cette nouvelle précarité.

Non seulement les activités de création artistique **ne sont pas ou plus l'envers du travail**, mais [elles] sont au contraire de plus en plus revendiquées comme **l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production** et des nouvelles **relations d'emploi** engendrés par les mutations récentes du capitalisme. Loin des représentations romantiques, contestataires ou subversives de l'artiste, il faudrait désormais regarder **le créateur comme une figure exemplaire du nouveau travailleur**.

Menger, 2002 : 8

Or ce qui rend acceptable la précarité et la flexibilité du travail dans le monde artistique, c'est que les individus ont choisi en toute connaissance de cause ces conditions de travail, et que ce

choix est largement influencé par le fait que les individus choisissent un travail et un mode de vie qu'ils espèrent épanouissants. Le travail artistique n'est pas qu'un mode de rémunération, c'est aussi un moyen de réalisation de soi. Dans quelle mesure, proposer comme modèle de travailleur flexible et précaire l'artiste au statut social valorisé, n'est-il pas une stratégie pour rendre valorisante et attractives des conditions de travail pénibles ? Vouer aux gémonies le système de l'intermittence ne doit pas occulter la spécificité de ces types d'emplois, et les difficultés quotidiennes qu'elles entraînent.

* * *

La culture prend une place de plus en plus importante dans la société et dans les pratiques individuelles. Les critères de légitimité évoluent, de l'érudition à l'éclectisme, signifiant la montée en puissance de nouvelles valeurs. Le monde artistique apparaît comme un possible modèle d'organisation de la production et du rapport au travail et à l'emploi. A travers des évolutions propres aux mondes de la culture, se perçoivent des mutations sociales profondes. Ainsi, les modes de fonctionnement des milieux artistiques inspirent de nouveaux concepts et des outils d'analyse des évolutions de la société, et de la société urbaine en particulier. La culture se présente alors d'autant plus comme un analyseur du monde social. Ainsi, le système *in/off*, développé dans les mondes de l'art, est peut-être susceptible d'être pertinent pour explorer d'autres dimensions et dynamiques de la société. C'est en tous les cas une des hypothèses que nous faisons.

III. LES SCENES OFF

Le fonctionnement des milieux artistiques, les modes de reconnaissance de la qualité et de la valeur artistiques ainsi que l'évolution des modes de légitimation des pratiques culturelles décrits précédemment, révèlent que ces systèmes ne sont pas figés. Ils sont agités par des cycles construisant ce que nous appelons un système *in/off*. Après avoir justifié ce terme et explicité cette notion de système *in/off*, nous montrerons dans quelle mesure ce nouveau cadre conceptuel permet d'aborder des problématiques urbaines plus globales ; comment s'ancre l'hypothèse principale de cette thèse dans ce cadre ; et sous quelles formes ce système *in/off* s'inscrit dans un contexte urbain.

A. Le système *in/off*

Comment les mondes de l'art, et l'exemple particulier du Festival d'Avignon, nous ont-ils aidés à forger les bases d'un nouveau concept ? Que représente ce système *in/off* dans les mondes de l'art ? Dans quelle mesure est-il recevable dans d'autres domaines ? Est-il porteur d'autres dimensions qu'artistiques ?

1. Les mondes de l'art comme système *in/off*

a. Le mouvement perpétuel de la création

Que ce soit dans le cadre de la création artistique, de l'innovation scientifique ou de l'invention technologique, la remise en cause permanente et perpétuelle des paradigmes existants est le ressort de l'innovation. Les théories, techniques ou mouvements artistiques suivent des cycles depuis l'ombre, l'anonymat et l'avant-garde jusqu'à la reconnaissance, l'institutionnalisation et la théorisation avant de retomber dans l'oubli, ou dans l'histoire de l'art, dépassées par de nouvelles inventions (Heinich, 1998). Dans la logique du fonctionnement de l'art contemporain décrit par Nathalie Heinich, le « *jeu de main chaude* » fondé sur les transgressions multiples incite l'artiste à innover, à prendre des risques esthétiques, quitte à se heurter à l'incompréhension. L'intégration au monde de l'art contemporain passe par des choix esthétiques radicaux ou marginaux ; se conformer à des normes en vigueur c'est se condamner à l'anonymat ou à la banalité. Dit autrement, intégrer le *in* nécessite de se risquer dans le *off*.

La co-existence de milieux artistiques reconnus et de mouvements novateurs en attente de reconnaissance n'est pas nouvelle. Au XIX^{ème} siècle, la bohème romantique se déclarait en rupture (esthétique, politique, sociale et financière) avec le monde artistique confirmé et adulé par la bourgeoisie. L'affirmation d'une position marginale et singulière est pour la bohème une manière de justifier et de valoriser une situation financière délicate. Le rejet de la prospérité et d'une reconnaissance rapide et éphémère sont présentés comme des moyens de se libérer des contraintes esthétiques en vogue afin d'expérimenter de nouvelles voies artistiques. L'organisation d'un « salon des refusés », réunissant les artistes dont les œuvres ne sont pas exposées dans les salons officiels, affirme la position de ces artistes dans un circuit artistique

parallèle aux circuits classiques. Pour autant, cela ne signifie pas que les artistes bohèmes sont condamnés à rester marginaux dans le monde de l'art. Au contraire, ils aspirent à une reconnaissance, même posthume. De fait, le cas de Vincent Van Gogh est en cela exemplaire : vivant dans la misère, vendant peu de son vivant, il est aujourd'hui un des artistes les plus cotés sur le marché de l'art. Il est le symbole de l'artiste maudit, du génie sacrifié. *Off* de son vivant, il est un des artistes les plus *in* du marché et des musées.

b. Le Festival d'Avignon : l'archétype du fonctionnement systémique *in/off*

En créant le Festival d'Avignon en 1947, Jean Vilar souhaitait promouvoir un théâtre « *élitaire pour tous* ». Vingt ans plus tard, force est de constater que l'objectif de démocratisation du public du théâtre avait échoué puisqu'en 1967, seul 1% des spectateurs du festival étaient ouvriers (Ethis, 2002). Les événements de mai 1968 sont aussi passés par Avignon et ont secoué le monde du théâtre²⁵. En 1969, une troupe non sélectionnée par les programmeurs du festival, a décidé de passer outre, et de se produire quand même à Avignon pendant le festival. De nombreuses autres compagnies suivront leur exemple, donnant naissance au festival *off*. Leur propos est avant tout de s'opposer aux critères de sélection de programmation de ce qui est appelé, par opposition, le festival *in*. Ils revendiquent l'absence de sélection des compagnies, de critères artistiques ou de palmarès ; ils intiment au public de faire son propre choix et son propre jugement. Le *in* devient le lieu de la rigueur esthétique, le *off* celui de la profusion et de la diversité, si ce n'est de la qualité. De plus en plus de lieux vont ouvrir leurs portes aux compagnies du *off* qui se produiront à toutes les heures de la journée et de la nuit.

Ces caractéristiques du *off* seront réaffirmées en 1982 lorsque Alain Léonard crée Avignon Public Off, structure associative de soutien aux compagnies du *off*. En échange d'une contribution unique, les compagnies sont présentées dans le journal du *off*. Cette organisation, soutenue par le festival *in*, permet une meilleure visibilité des spectacles dont le nombre a crû de manière exponentielle. En 2000, le festival *off* comprenait plus de 600 spectacles comptabilisant près de 600 000 entrées, 5 fois plus que le *in* (Rasse, 2001). Ce succès ne s'appuie ni sur une aide institutionnelle puisque les subventions pour l'organisation du festival *off* sont beaucoup plus faibles que pour le *in* ; ni par un soutien médiatique car les grands médias nationaux commentent essentiellement les spectacles du *in*, délaissant le *off*. Pour de nombreux observateurs, le succès du *off* vient du public et du bouche à oreille (Rasse, 2001; Ethis, 2002; Brunsvick, 2005). La diversité du *off* peut favoriser l'émergence de formes nouvelles et de nouvelles manières de faire du théâtre (quand par exemple le Living Theatre propose d'inventer le théâtre de rue, c'est-à-dire dans la rue). La configuration même du festival où les professionnels en visite ou à l'œuvre côtoient le public, permet des rapports différents avec le public, susceptibles de faire évoluer les pratiques. Ces auteurs soulignent toutefois que le *off*, par son principe de non sélection des troupes, accueille tout et n'importe quoi, de petits bijoux qui seront reconnus par la critique et le public, et, plus nombreux, des spectacles médiocres, ou du moins jugés comme tels. Pour les troupes, la confrontation avec le public avignonnais peut

²⁵ L'année précédente, le Living Theatre a été exclu de la sélection après avoir proposé de présenter leur spectacle dans la rue afin de toucher un public potentiel plus large. De peur de troubler la tranquillité des riverains, J. Vilar avait refusé cette proposition (Rasse, 2001).

être cruelle car, dans un contexte de profusion, il est très exigeant et très critique (Brunswick, 2005).

La crise des intermittents aboutissant à l'annulation du festival *in* en 2003 a révélé les liens systémiques entre le *in* et le *off*. Au sein du *off*, certaines compagnies ont annulé leurs représentations, d'autres les ont maintenues, principalement pour des raisons financières, pour rentabiliser les frais de la venue en Avignon, Avignon étant une vitrine incomparable pour vendre leur spectacle. Le *off* sans le *in* connaît de réelles difficultés pour survivre : de nombreux festivaliers ont annulé leur venues, en particulier les médias et les acteurs *in* du monde théâtral, agents de légitimation (comme les critiques et les programmeurs). Ainsi, si les deux festivals fonctionnent apparemment en parallèle, en réalité, ils font système, ils ont besoin l'un de l'autre, ils sont « siamois » (Brunswick, 2005 :19).

2. Culture *in* et culture *off*

a. Le concept

En nous inspirant du mode de fonctionnement des festivals, nous proposons un cadre sémantique explicitant ce mouvement perpétuel et systémique de la création : *in/off*. Le *in* serait programmé et le *off* opportuniste et spontané ; le *in* s'enrichirait par l'existence du *off* où, par une plus grande liberté, pourraient se produire les innovations ; le *off* aurait besoin du *in* pour justifier son existence, trouver une légitimité. Peu à peu, le *off* prendrait le dessus sur le *in*, voire deviendrait *in* ; et dans le même temps, se développerait un *off* du *off*.

Le *off*, tel qu'il est considéré ici, pourrait être l'objet d'autres appellations. Le terme d'*avant-garde*, souvent usité dans le monde artistique, comprend l'idée d'innovation, tant artistique que sociale ; il symbolise un groupe de pionniers, d'éclaireurs, qui s'aventurent dans des chemins inexplorés avant le gros de la troupe. Mais ce terme comporte une dimension de jugement esthétique, d'évaluation de la réalité et de la qualité de l'innovation, ce qui n'est pas le propos d'une thèse d'urbanisme. L'idée de *contre-culture*, très en vogue dans les années soixante, est discutable aujourd'hui. Peu de courants ou de groupes, en effet, s'opposent pleinement à la société. L'opposition et la rupture avec les normes de la société et les modes de vie conformistes petits-bourgeois ne sont pas des oppositions totales ; elles restent confinés dans le cadre de la société dont elles utilisent les médias (l'Internet libre), les services sociaux (nous le verrons, beaucoup de squatters sont rmistes), etc... L'idée de contre-culture pouvait correspondre aux pratiques d'évitement de la société de certaines communautés, mais est aujourd'hui dépassée et ne correspond plus aux mouvements actuels. Le *off* n'est pas non plus une *sous-culture*, au sens d'une pratique déviante ou d'un genre culturel minoritaire. Il s'inscrit dans le cadre global et systémique de la production culturelle ; il participe aux mondes culturels. Entre le *in* et le *off*, des va-et-vient et des coopérations sont possibles ; ils forment un système. De même, qualifier ces expériences de *marginales* serait réducteur. D'abord, ce terme reprend une conception « géographique » de la société, organisée entre centre et périphérie, cœur et marge ; vision remise en question par les théories des réseaux selon lesquelles le monde social et économique, comme les territoires, seraient constitués de multiples points, reliés entre eux par des liens plus ou moins forts, l'ensemble constituant une toile, un réseau. Dans ce cadre, on ne peut plus parler

de marges, mais éventuellement de points moins intégrés au réseau. D'autre part, la notion de marge signifie une rupture, une absence de liens ; le *off* considéré comme une marge n'entreprendrait aucun lien constructif avec le *in*.

Le terme le plus proche de *off* et le plus intéressant est *alternatif*. Alternative ne signifie pas opposition frontale et radicale, mais propose plutôt l'idée d'une trajectoire parallèle, d'un autre choix possible que le modèle dominant. La notion de *off*, qui se conçoit en complémentarité d'un *in*, est plus pertinente car elle met en évidence les interactions systémiques entre les deux. Ils se renforcent l'un l'autre, même si le *off* se présente comme une alternative ou une opposition au *in*. *In/off* symbolise une trajectoire, un processus : partant du *off*, des modes de reconnaissance variés peuvent mener au *in*²⁶. Ainsi, dans cette thèse, nous faisons l'hypothèse que la culture *off* joue un rôle dans le développement urbain par complémentarité avec la culture *in*.

b. Berlin : aux sources du *off*

L'intérêt de ce cadre systémique *in/off* est conforté par l'usage qu'en font d'autres auteurs. Les travaux de Boris Grésillon ont, à ce sujet, été très utiles. Il utilise lui aussi cette idée de culture *in* et culture *off* pour décrire le paysage culturel berlinois, où il met en évidence l'importance des scènes *off*. Selon lui, la culture *in* correspond à la sphère de la culture officielle et établie, subventionnée précise-t-il. Cette culture *in* constitue le socle culturel légitime des villes. Il s'agit par exemple des opéras, théâtres nationaux, orchestres... A sa conception d'un *in* très lié à la sphère publique, nous ajoutons la sphère culturelle privée commerciale que trop d'études négligent, alors qu'elle joue un rôle de plus en plus important dans les projets d'aménagements. Pour Grésillon, la culture *off* est caractérisée par une recherche de formes artistiques nouvelles et ne bénéficie pas de subventions permanentes. La programmation de ces scènes *off* n'est pas continue, leur gestion est élémentaire voire minimale, et leur inscription territoriale temporaire. Les scènes *off* sont très mobiles et s'installent successivement dans plusieurs lieux voire plusieurs quartiers différents. Grésillon insiste lui aussi sur le fait que culture *in* et *off* ne sont pas étanches, qu'elles forment un système et s'alimentent mutuellement : le *in*, sphère de légitimation et reconnaissance, puise continuellement inspiration et nouveaux talents dans le *off* (Grésillon, 2002). Nous verrons plus loin le rôle que jouent les lieux de cette culture *off* dans la vie culturelle berlinoise.

c. Les pratiques culturelles *off*

Par pratiques culturelles *off*, nous considérons donc des pratiques qui ont en commun d'être peu ou pas prises en compte par l'institution culturelle et de ne pas avoir une place claire dans le marché des biens culturels. Elles sont aussi souvent marquées par une très grande précarité économique (peu de ressources propres, accès difficile aux financements publics), matérielles (locaux vétustes, matériel de récupération), et juridique (occupation de locaux ou organisation

²⁶ Inversement, le recours au *off* peut être un moyen de construire une légitimité artistique pour des artistes *in*. Olivia Ruiz, chanteuse issue de la première « promotion » de l'émission Star Academy (on ne peut plus *in*), a sollicité, pour la réalisation de son premier album, les collaborations d'artistes de la scène indépendante de la chanson française. Elle remercie même un des artistes du squat Chez Robert dans cet album. Pour elle, le seul moyen de se construire une légitimité artistique, après s'être fourvoyé dans ce que le *star system* produit de pire, c'est de passer par le *off*.

de fêtes illégales). Cependant, ces pratiques ne sont pas forcément en rupture avec les milieux culturels « institués » : elles font partie des « mondes de l'art » (Becker, 1982). Cela concerne à la fois des pratiques innovantes à audience confidentielle ou des phénomènes de masse émergents, dans le cadre de la légalité ou non, isolés ou collectifs. Elles peuvent s'appuyer sur des nouveaux supports (comme la vidéo) ou des pratiques (l'art dans la rue, l'art de la rue), comme par exemple : les raves techno, le théâtre de rue, le *graff*, le *hip-hop*, les squats d'artistes.... Cette liste n'est ni exhaustive ni exclusive. L'émergence de ces pratiques culturelles *off* est à prendre en compte dans le cadre plus général de l'évolution de la création culturelle, caractérisée par la rupture des codes esthétiques traditionnels, par le mélange des formes et des genres culturels, et des modes de consommation culturelle marqués par la transcendance des divisions entre culture légitime et culture populaire. Par ailleurs, il est important de préciser que le *off* n'est pas nécessairement l'espace de la qualité ni de l'innovation artistique.

La scène du rock alternatif français symbolise et concentre les enjeux du système *in/off* par son parti pris artistique et politique, par le devenir de ces acteurs, par les innovations sociales, politiques et techniques qui ont permis sa montée en puissance, et par son inscription urbaine. Né au début des années 1980, ce mouvement musical s'inspire du *punk*, et évolue progressivement vers le métissage des genres musicaux et culturels ; des groupes comme la Mano Negra et les Négresses Vertes mélangent les styles et cultures du monde entier dans leur musique, initiant un rock world fusion repris par de nombreux artistes depuis. Festifs, les concerts de rock alternatif invitent d'autres artistes sur scène : clowns, danseurs, etc., et jouent avec le public, provoquant parfois bagarres et débordements. En ce sens, le rock alternatif est un pionnier de l'hybridation des genres et de la pluridisciplinarité. Une des spécificités de ce genre musical est son positionnement politique fort. Proches des milieux libertaires et autonomes, les musiciens reprennent des thèmes très politiques dans leurs chansons : antifascisme, anti-impérialisme, dénonciation des conditions de détention dans les prisons et les hôpitaux psychiatriques, opposition au contrôle social, soutien des mouvements sociaux et de la jeunesse,... Autoproducts ou produits par des labels indépendants (Bondage ou Boucherie Production), leurs disques sont distribués dans des circuits parallèles, dans les bars, après les concerts. D'abord très parisien et très *off*, le succès public de certains groupes doit beaucoup à la création des radios libres en 1981, où ils trouvent des supports et des réseaux de soutien hors du système commercial de diffusion musicale. En 1989, le mouvement connaît un tournant décisif. Le succès public amène certains groupes à quitter les labels indépendants pour signer chez des grandes maisons de disques (Noir Désir, Mano Negra), alors que d'autres préfèrent s'autodissoudre pour éviter toute tentation de récupération (Béruriers Noirs). Certains labels, comme Boucherie Production, choisissent la professionnalisation pour contrer la concurrence des *majors*, alors que d'autres sont rachetés ou disparaissent (Crettiez, Sommier, 2002). Aujourd'hui, les héritiers de cette scène sont encore très dynamiques, et beaucoup fonctionnent en autoproduction. Ainsi, la scène *off* est devenue *in* (par la professionnalisation de ces acteurs), mais un *off du off* a continué d'exister, notamment par le renouvellement des générations et par l'arrivée de nouveaux jeunes artistes, revendiquant leur filiation avec la scène alternative des années 1980. L'inscription urbaine de cette scène rock est particulièrement intéressante pour

cette thèse. En effet, dans une volonté d'allier musique, politique et changement social, beaucoup d'acteurs de cette scène se retrouvent dans les premiers squats d'artistes ou anarchistes parisiens. Des concerts s'y déroulent, des artistes y répètent, certains choisissent d'y vivre. Ces squats sont localisés dans les 19^{ème} et 20^{ème} arrondissements de la capitale, et beaucoup d'entre eux ont été détruit dans les opérations d'aménagement du bas-Belleville. Certaines rues sont des espaces de rencontre privilégiés : les rues de la Mare, des cascades, Pali Kao (Charmes, 2006). Ainsi, tout un secteur de Paris était, dans les années 1980, le symbole de la scène *off* parisienne. Qu'en reste-t-il aujourd'hui ?

Dans un autre registre, l'exemple du *graff* permet d'illustrer comment les pratiques culturelles innovantes s'inscrivent dans un système *in/off*. Perçu comme un marqueur d'incivilité sur un immeuble, il devient un exploit si le *graffeur* s'est risqué dans des endroits improbables : un pilier de pont, un toit. Sur le mur d'un squat, il revendique et symbolise l'occupation illégale. Il peut aussi être un mode d'expression plus ou moins politique. Reproduit dans la ville, il devient un parcours artistique à la recherche de l'artiste ; Miss Tic est, par exemple, une artiste reconnue pour ses pochoirs urbains. Ces nuances révèlent une pratique de moins en moins *off*. La création de revues spécialisées et l'édition de livres « d'art » sur les *graff*, véritables fresques urbaines, sont un premier pas vers le *in*. L'entrée dans une galerie d'art qualifie le *graff* d'œuvre d'art et l'inscrit dans le *in* du monde de l'art²⁷. Tout comme l'inscription urbaine de cette pratique participe à son positionnement dans le *in* ou le *off*, nous proposons que ce système *in/off* dépasse l'univers de l'art et de la culture et peut être utile dans d'autres contextes.

d. Au-delà de la culture

Tout comme les modalités d'organisation du travail artistique sont aujourd'hui considérées comme des modèles de l'organisation du travail en général dans les sociétés capitalistes contemporaines (Menger, 2003), l'observation et l'analyse des champs de la production et de la consommation culturelles permettent de développer de nouvelles clés de compréhension de la société en générale. Ainsi, le système *in/off* est un cadre pour appréhender les mutations des sociétés urbaines contemporaines. Il ne décrit pas nécessairement une réalité observable mais est un opérateur de pensée. Le système *in/off* est un cadre d'analyse qui permet de conceptualiser une pensée complexe.

Cette thèse propose plusieurs niveaux de lecture. S'appuyant sur les théories mettant en évidence la place de la culture (*in*) dans le développement urbain, l'objectif premier de ce travail est de mettre en évidence dans quelle mesure les scènes culturelles *off* peuvent jouer un rôle similaire dans les dynamiques urbaines et dans la valorisation des espaces. A un autre niveau, à la suite de cette hypothèse principale, il s'agit de poser les jalons d'une réflexion nouvelle en urbanisme. Dans quelle mesure le schéma *in/off* peut-il servir de cadre d'analyse du

²⁷ Une des personnes interviewées par G. Bellavance et M. Valex dans le cadre de leur étude sur les répertoires culturels des élites montréalaises, apprécie autant les formes d'art savante que les cultures *off*. Les auteurs indiquent que « c'est toutefois pour le graffiti urbain, considéré comme une forme d'art à part entière, qu'il éprouve actuellement la plus forte curiosité et la plus grande admiration : le jour n'est pas loin où on ira en voir dans les musées ; il en prévoit bientôt l'exploitation et l'utilisation commerciale, une évolution positive qui « va les aider » en retirant « à cette nouvelle forme d'expression son aspect rebelle », et va permettre de s'attarder à la création et à la créativité plutôt qu'à la délinquance » (Bellavance, Valex *et al.*, 2004 : 49). Cet exemple souligne la position ambiguë du *graff* entre *in* et *off*, et l'attention portée par l'interviewé au *off* comme milieu innovant.

fonctionnement des villes ? Face au développement d'espaces urbains uniformisés et sécurisés (dans les centres commerciaux, de nouvelles opérations urbaines, ou la réhabilitation d'espaces anciens), le *off* ne pourrait-il pas être un espace de liberté, de divertissement, de détournement du quotidien²⁸ ? L'imprévu est-il gage d'urbanité, qui naît en dehors de toute planification où le *in* serait le planifié, le *off* le spontané ? L'importance et le rôle positif supposé du *off* interpellent l'aménageur : faut-il tout planifier ?

3. Dimension politique : le *off* et la nébuleuse « alter- »

On ne peut pas nier une dimension politique aux expressions de la culture *off*. Même si là n'est pas notre propos, il convient d'énoncer quelques liens et références politiques des milieux culturels *off* aujourd'hui, pour comprendre comment ils s'inscrivent dans le champ de la production culturelle.

La critique du néolibéralisme est un point central du discours des milieux *off*. L'« altermondialisme » peut ici servir de parallèle politique intéressant avec le milieu culturel *off*. D'abord, le choix des mots : d'anti-mondialisation, les différents mouvements sont devenus « alter »-mondialisation. Ils soulignent ainsi que ce n'est pas le processus de mondialisation au sens socioculturel d'ouverture aux autres cultures qu'ils critiquent, mais sa forme économique et politique. La liberté de circulation et la diffusion des droits de l'homme propres à une vision humaniste de l'internationalisme s'opposent à l'ouverture des marchés, la fin des barrières commerciales et les « diktats » des organismes économiques internationaux et des accords de libre-échange. Il ne s'agit pas de sortir du système mondial mais d'en redéfinir collectivement les règles, de proposer une alternative. En France, les principales figures de ces mouvements n'agissent pas en dehors du monde social et politique, mais au contraire, tentent de l'infléchir de l'intérieur (par exemple, beaucoup d'adhérents d'Attac sont également militants socialistes). Comme pour le *in* et le *off* culturel, en politique, le *in* puise de nouvelles idées dans le *off* (la taxe Tobin promu par Attac est soutenue par L. Fabius ; reprise et transformée par J. Chirac, elle devient taxe sur les billets d'avion) ; le *off* construit sa légitimité par des moyens *in* (la participation aux élections nationales des partis d'extrême gauche ou aux élections locales pour des listes « alternatives, citoyennes et associatives ») ; le *off* devient *in* (le mouvement écologiste s'institutionnalise en devenant un parti politique de gouvernement) ; et un *off* du *off* s'ancre dans une démarche d'opposition radicale (les « blacks blocs » anarchistes sèment le trouble dans les manifestations). Le *off* participe et alimente le système politique qu'il souhaite réformer mais dont il a besoin pour exister.

Les acteurs des milieux *off* font souvent référence à des auteurs d'extrême gauche ou anarchistes, par exemple lorsqu'ils décrivent leurs espaces comme des Zones d'Autonomie Temporaires (ou Taz en anglais (Bey, 1997)). Fortement inspirées des milieux anarchistes, les Taz ont comme objectif non plus la révolution pour un état d'autonomie permanent,

²⁸ Dans un autre registre, l'économie urbaine des villes en développement, où les activités informelles ont une place importante, fonctionnent aussi comme un système *in* (économie formelle) / *off* (économie informelle). Les activités économiques dites informelles sont (ou peuvent être) totalement en lien et intégré à l'économie globale (l'activité informelle étant la forme extrême d'externalisation, de flexibilisation et de précarisation de l'activité). Dans ce sens, l'informel n'est pas à la marge de l'activité et de l'économie globale mais en est partie prenante. L'informel sert de variable d'ajustement face aux fluctuations économiques (Roy, Alsayyad, 2004).

empiriquement contredit, mais un soulèvement temporaire, permettant d'expérimenter l'autonomie dans un cadre extraordinaire. Ainsi, le *off* représente un espace de transgression, créant ses propres règles basées sur le collectif et l'autogestion, où l'on peut échapper momentanément aux règles sociales, une échappatoire et un exutoire, au cœur de la Cité, au cœur d'une société normée dans laquelle l'individu peut replonger immédiatement. Par exemple, les *free-parties* constituent une Taz, le temps d'un week-end. La Taz peut-être à visée hédoniste et jouissive (les free parties) ou politique. Cette idée d'« insurrection temporaire » inspire certains mouvements anti-néolibéralisme dans leurs actions politiques, par exemple dans les manifestations contre le G7 ou l'OMC à Gènes ou Seattle, où des commandos anarchistes ont provoqué des troubles violents. Elle peut à l'inverse prendre une forme pacifiste quand, par exemple, les écologistes des mouvements *Reclaim the Street* plantent des graines et des arbres dans les rues de Londres. L'idée du *off* s'adapte bien à cette vision politique (et parfois poétique) de l'action car elle justifie et théorise le passage entre l'univers du quotidien (le *in*) et la fête extraordinaire, le *happening*, l'événement libérateur (le *off*)²⁹. D'autres raisonnent en termes de « multitudes » ou de « rhizomes » pour décrire et expliquer les liens et soutiens existants entre des groupuscules foisonnants.

Par ailleurs, Isabelle Sommier souligne que les nouveaux mouvements sociaux sont plus tournés vers les questions du cadre de vie que vers les problèmes socio-économiques. Leurs actions sont non conventionnelles et favorisent les dimensions ludiques et spectaculaires. L'engagement individuel dans ces mouvements prend de nouvelles formes, valorisant l'ego. Le militant ne s'engage pas pour faire valoir ou obtenir des droits ou des avantages catégoriels, mais cherche à « se réaliser ». L'engagement militant est un moyen de construction de soi (Sommier, 2001). Un élément fondamental à relever dans ces « mouvements » sociaux, c'est le mélange des types de revendications : à la fois politiques, sociales mais aussi culturelles, au sens de la création artistique mais aussi de la reconnaissance des droits culturels des minorités. Beaucoup redoutent l'imposition de modèles socioculturels dominants (une occidentalisation du monde), face auxquels il conviendrait de développer des stratégies de résistance : le respect des identités locales passerait par la défense de la culture des minorités. En France, cela se traduit par la valorisation des terroirs : la sauvegarde de la diversité gastronomique serait le gage du maintien d'une identité nationale. Cette vision naturaliste de la culture (à travers lesquels les extrêmes se rejoignent) est discutée par certains auteurs selon qui, au contraire, l'articulation entre local et global induit non pas une homogénéisation du monde mais une hybridation des genres, des pratiques sociales et culturelles (Appadurai, 1996). Les acteurs locaux s'approprient et réinterprètent les éléments des flux globaux (par exemple, en créant un soda *Mecca Cola*) et inversement, les acteurs globaux s'adaptent aux réalités locales et modifient leur pratiques ou leur produits (MacDonald propose des hamburgers casher en Israël). Les migrants réinventent et

²⁹ « Elle occupe provisoirement un territoire, dans l'espace, le temps ou l'imaginaire, et se dissout dès lors qu'elle est répertoriée. [...] La TAZ est comme une insurrection sans engagement direct contre l'Etat, une opération de guérilla qui libère une zone (de terrain, de temps, d'imagination) puis se dissout, avant que l'Etat ne l'écrase, pour se reformer ailleurs dans le temps ou dans l'espace. [...] Le soulèvement est comme une expérience maximale, en opposition avec le standard de la conscience ou de l'expérience. Les soulèvements, comme les festivals, ne peuvent être quotidiens. Mais de tels moments donnent forme et sens à la totalité d'une vie... Le soulèvement représente une possibilité beaucoup plus intéressante, du point de vue d'une psychologie de la libération, que toutes les révolutions réussies. » (Bey, 1997)

idéalisent leur pays et culture d'origine par de multiples influences. Selon A. Appadurai, le travail de l'imaginaire produit de nouvelles identités culturelles (Appadurai, 1996, 2002).

Enfin, dans une certaine mesure, on peut considérer que la culture *off* fait le lien entre la critique sociale et la critique artiste (Chiapello, 1998). La critique artiste de la société moderne émerge avec la période romantique au XIX^{ème} siècle ; elle dénonce le risque de domination de la vie quotidienne par la productivité, l'utilitarisme et le rationalisme, et valorise au contraire l'imagination et l'individualisme. Elle s'oppose à la critique sociale par sa dimension aristocratique et anti-démocratique qui s'explique à l'époque par l'origine aristocratique des premiers artistes romantiques (Heinich, 2005). La figure sur laquelle s'acharne la critique artiste est celle du bourgeois, en particulier du petit bourgeois provincial, à la vie étriquée et à la morale castratrice. Au XIX^{ème} siècle, la critique sociale, elle, s'ancre dans une conception positiviste du progrès et de la modernité : le rationalisme et le matérialisme sont des supports de la démocratisation dont l'ensemble des individus tireraient bénéfices. Aujourd'hui, la critique *off* reprend certains traits de ces deux formes de critiques en valorisant la démocratie et les vertus émancipatrices de l'imaginaire, et critiquant par contre l'individualisme et le progrès.

4. Le *off*: une alternative à la société de consommation ?

Le positionnement contre l'industrie culturelle et contre la société de consommation est un pilier des mouvements contre-culturels. Dans les années 1960, ils s'opposent à la consommation de masse qu'ils accusent de détruire les valeurs et de transformer la société au bénéfice des entreprises. Aujourd'hui, la diffusion planétaire des produits et des marques globales entraîne un changement d'échelle de la contestation. Dans un ouvrage de référence pour les mouvements *off*, Naomi Klein, journaliste canadienne, vilipende les grandes entreprises globales, en particulier celles qui s'adressent au consommateur par des marques reconnaissables par un logo, un slogan, un produit. Ces grandes marques contrôlent l'ensemble de la chaîne de la vie du produit, de sa conception à sa vente, éventuellement par le biais de la sous-traitance. Ce monopole de la sphère productive par quelques entreprises opprime le citoyen-consommateur au bénéfice exclusif de l'entreprise. Selon elle, une manière de s'y opposer, c'est de proposer un autre modèle de consommation, hors de la sphère des marques (Klein, 2000). Par ailleurs, ces marques exploitent une des dimensions fondamentales de la consommation d'objets : la construction d'une identité sociale par l'individu-consommateur. En effet, la consommation est un acte chargé de sens, qui permet à l'individu d'affirmer son appartenance à un groupe par le partage de codes similaires (en particulier, les adolescents), ou *a contrario* de se distinguer de ce groupe par une consommation différente (le goût du luxe ostensible des nouveaux riches leur permet de marquer une distance avec leur groupe social d'origine) (Baudrillard, 1970; Klein, 2000; Zukin, 2004). Ainsi, pour les marques, il s'agit de proposer plus qu'un produit, il faut lui attribuer un sens : la publicité se charge de rendre la basket X beaucoup plus désirable et plus *cool* qu'une basket Y, par exemple en sponsorisant un athlète renommé (Pountain, Robins, 2001). Toutefois, comme le remarque François Ascher, consommer, c'est aussi se faire plaisir. Dépenser plusieurs centaines d'euros pour dîner dans un restaurant gastronomique n'est pas motivé que par des désirs de distinction. Si certains acceptent (et peuvent se permettre) de

dépenser autant pour une bouteille de vin, un plat raffiné et un service attentionné, c'est avant tout parce que c'est bon et très agréable (Ascher, 2005).

Face à cette dictature des marques, la résistance s'organise. Si s'opposer totalement à la société de consommation paraît aujourd'hui illusoire, des nombreuses initiatives proposent de nouveaux modes de consommation : la nourriture biologique respecterait l'environnement tout en soutenant les petits paysans face à l'agro-industrie ; le commerce équitable rééquilibrerait l'allocation des revenus entre producteur et distributeur en limitant les marges de ces derniers et en rééquilibrant les rapports de force sur les marchés des matières premières agricoles. Dans le même temps, certains proposent des actions ponctuelles et symboliques pour manifester leur rejet de la consommation : boycott des produits d'entreprises ne respectant les normes sociales et environnementales, journée sans achat, détournement de publicités.... Or le propre (ou le cynisme) du capitalisme marchand réside dans sa capacité à transformer en produit et en valeur marchande toute valeur d'usage, y compris critique. Face à la critique artiste, les milieux entrepreneuriaux incorpore le lexique artistique dans le discours et leurs modes de management (Boltanski, Chiapello, 1999). L'attitude *cool* est promue au rang de nouvelle valeur entrepreneuriale : les patrons de la nouvelle économie sont *cools* (Pountain, Robins, 2001). Les principales enseignes de la grande distribution ont créé leur propre marque de produits du terroir et le propres critères de produits « biologiques » : face à une demande croissante d'une clientèle aisée, les distributeurs ont créé des normes moins contraignantes que la norme AB, qui leur permet d'afficher une relative éthique. Il ne faut toutefois pas interpréter cela comme une simple récupération d'initiatives contre-culturelles par le grand capital. En effet, le projet de ces propositions de consommation alternative doit être de convaincre le maximum d'individus, et de rendre ces produits accessibles à tous, ce que les économies d'échelles des grands groupes permettent. Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'une appropriation mais d'une plus large diffusion des idées et des préoccupations éthiques, qui force les entreprises à faire évoluer leurs pratiques. Par ailleurs, certaines propositions de consommation alternative s'inscrivent dans la logique de construction de soi de la consommation : en achetant tel produit je m'affirme comme supporter d'un mode de consommation alternatif, et me distingue des hordes qui achètent des marques classiques. Par exemple, J. Health et A. Potter expose le cas de la basket *adbuster* créée par un groupe anti-publicité canadien. La spécificité de cette basket est de ne porter aucun logo ou sigle. Or de très nombreux jeunes achètent cette basket ; elle est devenue à la mode sans être moins chère que les autres (car produite en respect de normes sociales et environnementales, donc plus chère), mais parce qu'elle est porteuse d'un sens : « l'opposition à la société de consommation ». Son absence de logo devient son signe distinctif, valorisé et recherché, s'inscrivant dans une logique de marché de niche ! (Health, Potter, 2005). Ainsi, le système *in/off* s'applique bien à ce registre de la consommation alternative : les propositions *off* ne sortent pas du système, elles restent des consommations, mais elles sont de nouvelles manières de consommer, en marge du *in*, qu'éventuellement le *in* peut incorporer.

Les mouvements *off* se positionnent également dans une critique de la culture « commerciale » (disneysation du monde) et du rapport binaire entre le producteur et le consommateur de bien culturel. Beaucoup d'entre eux promeuvent un rapport nouveau entre l'artiste et le spectateur, impliquant ce dernier dans la création. Il s'agit par exemple de faire participer les spectateurs à

des ateliers de création, d'organiser la présentation de travaux en cours, d'ouvrir les portes de son atelier au visiteur, etc.... L'objectif est de montrer au public comment on *fait* de l'art, s'inscrivant dans un mouvement culturel de valorisation de l'autoproduction (*Do it Yourself* (*DiY*)). Poussés par la nécessité, les artistes *off* sont contraints à se débrouiller seuls et à prendre en charge leur projet pour les faire aboutir, du début à la fin, depuis la conception et la production, à la distribution en mobilisant ses réseaux personnels et en élargissant son champ de compétence. La baisse de prix des équipements technologiques de production audiovisuelle ainsi que l'émergence de nouveaux réseaux de diffusion par Internet ou radios libres, permet et amplifie ce mouvement d'autoproduction. Au-delà des milieux *off*, le *faire* est un nouvel appui à l'acte de consommation ; les magasins d'outillage donnent des cours de bricolage, les Galeries Lafayette, des cours de cuisine, etc.... L'argument du *faire* (*DiY*) est un outil nouveau du marketing : il ne s'agit plus de vendre un produit prêt à consommer, mais de persuader le consommateur qu'il participe à la production du produit.

Les mouvements *off* et anti-consommation posent également la question de la gratuité comme mode d'opposition à l'ordre marchand. Le squat, bien sûr, s'inscrit dans cette logique, tout comme le troc, les systèmes d'échanges de savoir ou d'hébergement. Toutefois, la pérennité et la faisabilité d'un espace social de la gratuité rencontrent très rapidement des limites fortes. La gratuité n'implique pas l'exclusion de la sphère économique ; de nombreuses pratiques apparemment gratuites, nécessitent des investissements préalables. Le *skate-board*, par exemple, qui était une proposition contre-culturelle dans les années 1970, détourne l'espace public urbain en espace de loisirs. Mais progressivement, tout en maintenant la gratuité de la pratique, tout un ensemble de firmes s'articulent autour du *skate*, générant de très importants revenus. De même, l'usage controversé du *peer-to-peer* nécessite au préalable un équipement informatique performant et une connexion Internet haut débit. Surtout, la gratuité pose un problème éthique et déontologique fondamental : qui assure réellement le coût de la production ? L'exemple de la presse gratuite, financée par la publicité, met en évidence que l'indépendance éditoriale nécessite des ressources financières propres, c'est-à-dire par la vente des journaux. D'ailleurs les lieux culturels *off* ne sont pas des espaces de gratuité. Le plus souvent, il existe des activités économiques comme un bar, permettant de couvrir les frais de fonctionnement du lieu ; de même les activités sont rarement gratuites mais à prix très bas ou à participation libre.

B. L'inscription urbaine du *off*

Les pratiques et acteurs du *off* utilisent des lieux divers. Nous appelons « lieux *off* » les endroits qu'ils s'approprient ou utilisent de façon durable et permanente, comme les squats d'artistes ou les friches requalifiées en lieux culturels *off*. Ces lieux sont particulièrement intéressants dans le cadre d'études urbaines car ils sont l'inscription physique dans l'espace urbain de pratiques artistiques *off*. Ils sont à la fois des lieux *off* de la culture et les lieux de la culture *off*. Que sont ces lieux *off* ? Qui sont leurs initiateurs ? Dans quelle mesure sont-ils des espaces de socialisation ? Quelle est leur place dans le monde culturel local ? Comment le *off* s'intègre-t-il ou est-il intégré à la vie de la cité ? Un aperçu de la littérature existante sera illustré ensuite par le cas berlinois.

1. Les lieux *off* de la culture

Il est délicat de décrire ou de construire un idéal-type d'espaces qui, par nature, sont singuliers. Au mieux peut-on proposer quelques généralités. Des recueils de monographies révèlent la pluralité de ces espaces et leur non réductibilité à un modèle générique (L'extrait, 2001 ; TransEuropeHalles, 2001). Ces recueils montrent également que ce type de lieu émerge dans des contextes urbains très variés, et que de nombreuses villes, aujourd'hui, abritent un ou plusieurs lieux *off* : Marseille (La Belle de Mai), Grenoble (et ses nombreux squats), Toulouse (Mix'art Myris). Ces lieux investissent très souvent des friches urbaines et industrielles. Ils sont à la fois des lieux de production et des lieux de consommation culturelle.

Dans sa thèse, Fabrice Raffin a étudié trois lieux culturels *off* : le Confort Moderne à Poitiers (France), l'Usine à Genève (Suisse) et la Ufa Fabrik à Berlin (Allemagne) (Raffin, 2002). Il constate que la création d'un lieu *off* résulte de la volonté d'un groupe qui souhaite défendre sa vision de la culture, ses pratiques et goûts culturels. Cette création répond à un manque ; le plus souvent, il s'agit de pallier l'absence de lieu de spectacle pour les musiques amplifiées. A Genève et à Poitiers, les promoteurs des lieux sont des associations de promotion et de diffusion de groupes de rock. Cette création de lieux associatifs répond aussi au désintérêt des politiques culturelles locales pour ces pratiques, c'est-à-dire des genres musicaux assez marginaux (ou portant une image de marginalité, comme le *punk*). Cette origine explique pourquoi les activités de ces lieux s'organisent beaucoup autour de la musique. Le désir d'expérimenter des modes de vie différents est aussi un des motifs de la création de la Ufa Fabrik. L'organisation communautaire, l'autogestion, l'autosuffisance, les convictions écologiques et végétariennes sont les principes de base du fonctionnement de la Ufa. Dans ce cas, au projet culturel *off*, s'ajoute un projet social et politique *off*.

Le succès, ou plutôt la survie, de ces lieux s'appuie sur une grande diversité de l'offre et de la programmation. Organiser des événements nombreux et éclectiques permet de limiter les risques de naufrage financier. En matière musicale, de nombreux groupes s'y produisent, dans des styles plus ou moins confidentiels (de la *techno hardcore* au *garage post-punk*). Ces lieux sont aussi des espaces de répétition ou de création, parfois de diffusion (par la mise en place d'une radio associative), voire de support à la production (matériel d'enregistrement,...). La qualité artistique des artistes produits n'est pas questionnée ici. Ce n'est pas le propos de ce travail. Souvenons-nous simplement que des artistes aujourd'hui largement reconnus ont débutés dans ces lieux, y ont répété, s'y sont produits, y ont construit leur réputation d'artistes *off* et engagés³⁰. La plupart de ces lieux abritent aussi des activités économiques. Les bars agrémentent les salles de spectacles et assurent des revenus qui permettent la survie du lieu (paiement des frais d'entretien, éventuellement salaire des permanents, loyers...). On y trouve parfois d'autres types de commerces : un coiffeur à l'Usine, une fanzinothèque au Confort Moderne, une boulangerie biologique à la Ufa Fabrik.

L'organisation d'événements, concerts ou soirées, ancre les lieux *off* dans le paysage nocturne des villes. Aujourd'hui, la réglementation sur des lieux de loisirs nocturnes *in* est de plus en plus

³⁰ La star internationale altermondialiste Manu Chao a fait ses armes avec des groupes punks comme les Hot Pants (et la moins punk Mano Negra) dans des squats parisiens.

rigide : limitation des heures d'ouvertures, multiplication des fermetures administratives sur plaintes des riverains, législations sur la consommation d'alcool et de tabac,... Ce raidissement s'accompagne d'une autocensure et d'un conformisme croissants des gestionnaires de lieux *in* : filtrage des entrées, homogénéisation des ambiances (même musique *lounge* et menu sur ardoise dans la plupart des cafés-restaurants),... Dans le même temps, les grandes entreprises transnationales des loisirs et des divertissements jouent un rôle de plus en plus important dans la vie nocturne des villes, soit en créant leurs propres espaces (Hard Rock Café, Planet Hollywood, chaîne de discothèques Macumba, club Med World) soit en jouant le rôle de sponsor de nombreux événements, leur poids financier leur permettant d'orienter les choix « artistiques ». Face à ce formatage des nuits, les lieux *off* constituent des espaces de liberté et de jeu pour les noctambules. De liberté, car les nuits *off* sont moins régies par des règles strictes : pas de contrôle à l'entrée, pas d'heure de fermeture, pas de limites de décibels.... De jeu aussi car la recherche de la *free party* du soir ressemble souvent à un jeu de piste (Chatterton, Hollands, 2003). Les lieux *off* appartiennent au monde de la nuit et de la fête, mais ils sont aussi des lieux de création et de travail.

2. Le *off* comme outil d'intégration

Plusieurs auteurs ont étudié des modes de socialisation et d'intégration dans des espaces *off*. Ils n'utilisent pas ce vocabulaire mais des termes comme *périphérique* ou *marginal*, *interstice* ou *intervalle*. Ceux-ci évoquent une rupture, une dissociation de l'espace par rapport auquel ils se définissent : le *centre*, le *cœur*, l'*espace majeur*. Or comme le montre différentes études, ces différents types d'espaces fonctionnent en système, l'un peut servir de passeur, de tremplin vers l'autre.

a. Lieu de socialisation

A première vue, les lieux *off* symbolisent une forme de marginalité dans la ville, une zone de non-droit, un lieu de concentration d'individus marginaux ou en voie de désocialisation. En réalité, ces lieux sont avant tout des espaces de socialisation. L'espace de la « ville intervalle » constitue un espace de transition où des jeunes en cours de marginalisation peuvent engager un processus de resocialisation par l'apprentissage de codes propres au lieu (Rouilleau-Berger, 1991). Socialisation d'abord interne au lieu (il faut apprendre à vivre ensemble), elle devient par la suite un mode d'intégration sociale : la survie du lieu nécessite des négociations et des stratégies d'intégration avec les autres acteurs de la ville (riverains, municipalités, forces de l'ordre...). Le passage par les espaces de la ville intervalle (dont les lieux *off*) est un mode d'intégration par la périphérie de population en difficultés. A Genève, par exemple, le squat devient une étape quasi-ordinaire du parcours résidentiel des jeunes qui permet l'ajustement dans cette période de flottement existant entre la fin de l'adolescence et l'engagement dans la vie adulte (Raffin, 2002). En d'autres termes, le *off* est un espace de resocialisation d'individus en voie de marginalisation, leur permettant progressivement de (ré-)intégrer le *in*.

Fabrice Raffin montre que ce processus de (re-)socialisation dans et par les lieux *off* prend différentes formes (Raffin, 1998, 2002). Il les analyse à travers la notion de *carrière*, étant entendu qu'une carrière ne suit pas une trajectoire prédéfinie, mais qu'elle résulte d'une

accumulation d'apprentissages et de choix individuels au sein d'un collectif (Becker, 1963). Elle concerne l'engagement dans des activités professionnelles et dans des pratiques, déviantes ou non, ici à caractère culturel. La carrière individuelle a un passé, elle s'inscrit dans la globalité de la vie de l'individu. Dans les lieux *off*, il existe des modes de socialisation spécifiques, c'est-à-dire des modes d'apprentissage de valeurs et de normes propres au lieu *off*, que les individus intériorisent. Cette socialisation passe par exemple par le développement des compétences culturelles du spectateur. Dans le lieu *off*, l'individu s'engage dans une carrière de spectateur : c'est la programmation du lieu qui l'attire, tel ou tel genre musical par exemple. Progressivement, il apprendra les codes et les références propres à un sous-genre, devenant un amateur éclairé, un spectateur informé. Dans certains cas, la fréquentation assidue du lieu amène l'individu à jouer d'autres rôles, d'autres fonctions : de spectateur-consommateur, il passe de l'autre côté du miroir. Il s'engage plus dans la vie du lieu, en aidant au collage d'affiches ou au nettoyage après les concerts, en devenant barman, en apportant des compétences techniques spécifiques comme la régie, etc.... Il devient un spectateur-acteur du lieu *off*. Certains vont même progressivement acquérir des compétences techniques leur offrant de meilleures perspectives d'insertion professionnelle. Fabrice Raffin évoque l'exemple d'un jeune homme qui, boucher de formation, a appris les techniques de la régie scénique en fréquentant assidûment un lieu *off*, et en a fait sa profession.

b. Lieu de travail

Le *off* est un lieu de travail et de formation professionnelle, c'est aussi un espace économique productif qui peut fonctionner en système. L'équipe de Hatzfeld considère même ces espaces urbains « interstitiels » comme des nouveaux modèles d'organisation du travail. En effet, ils utilisent les interstices urbains³¹ comme analyseurs de deux phénomènes : d'une part, les problèmes d'adaptabilité de l'emploi dans contexte socio-économique actuel, d'autre part, les réponses à ces problèmes produites aux marges de la ville (Hatzfeld, Hatzfeld *et al.*, 1998). Ils ont étudiés trois exemples : le réseau de sous-traitants de l'industrie textile dans le 10^{ème} arrondissement de Paris, la création d'activités de survie (comme la petite mécanique automobile) dans le quartier de la Rose des vents à Aulnay-sous-bois, et l'organisation d'un système de production culturelle à Montreuil. Ce dernier exemple est ici le plus intéressant.

Dans le secteur du Bas-Montreuil, parmi les nouveaux arrivants, se trouvent de nombreux jeunes professionnels des métiers artistiques ou para-artistique (graphisme, design, audiovisuel) et d'artisanat d'art (costumière, menuisier). Il ne s'agit pas d'individus en début de carrière, mais de professionnels déjà bien insérés dans un tissu de relations professionnelles. Si le hasard et des critères de localisation « classiques » (prix, accessibilité) ont motivé leurs choix d'installation, d'autres éléments les ont guidés vers ce secteur géographique particulier. D'abord, Montreuil étant une ancienne ville industrielle, de nombreuses usines ou locaux artisanaux sont vacants. Or ce type de locaux (outre le fait qu'après transformation en loft, ils

³¹ On peut rapprocher la notion d'interstice urbain au *off* car comme l'indiquent les auteurs, l'interstice urbain est un espace mineur, qui n'existe que dans son rapport à l'espace majeur qui l'entoure et le définit. L'espace majeur serait le *in*, l'espace mineur, le *off*. Cette analogie est justifiée par le fait que selon les auteurs, ces deux espaces ne peuvent être conçus comme deux espaces séparés, au contraire il y a un tissu dense de relations entre les deux. L'interstice urbain n'est pas un espace anti-ville, anti-travail, anti-normes.

confèrent à leur habitant un certain prestige) sont modulables et peuvent être adaptés aisément aux besoins spécifiques d'activités non conventionnelles. Ensuite, la présence d'autres membres des réseaux professionnels attire de nouveaux venus, enclenchant un processus de concentration. Dans les milieux culturels, la frontière entre vie professionnelle et vie privée est poreuse : les collègues, les partenaires sont également des amis. La proximité géographique professionnelle favorise (et facilite) aussi la vie quotidienne. On assiste à un processus d'entre-soi à forte dimension symbolique, qui peut amorcer un processus de gentrification. Ceci est amplifié par les conséquences des modes d'organisation de la production culturelle. La proximité géographique fluidifie, rend plus efficace et plus supportable, une organisation du travail basée sur la précarité, la flexibilité, la confiance, l'interconnaissance. L'organisation économique de la production dans ces interstices urbains rappelle les théories de la spécialisation flexible et des systèmes productifs locaux. Comme il a été expliqué précédemment, la production culturelle s'accommode d'un mode de production flexible, territorialisé, et très spécialisé. Dans ce cadre productif, le recours au *off* paraît être un choix économique rationnel. Mais pour ces professionnels, s'installer à Montreuil c'est aussi affirmer une distance par rapport à l'espace *in* de la création culturelle, en particulier dans l'audiovisuel dont les principales entreprises se concentrent dans l'ouest parisien. Travailler et vivre à Montreuil, c'est revendiquer un ancrage dans un « espace de production intermédiaire », qui se distingue à la fois des espaces centraux d'autocélébration du monde du spectacle, et des espaces de la production de masse. En ce sens, Montreuil est un espace *off* de la production culturelle parisienne (Hatzfeld, Hatzfeld *et al.*, 1998).

c. Lieu urbain

L'installation d'un lieu *off* ne se fait pas sans conflits. Les riverains leur reprochent de nombreuses nuisances : le bruit, la saleté, des graffitis et autres formes de marquage territorial, des activités nocturnes, des attroupements... Par exemple, F. Raffin note une divergence dans les récits concernant l'installation du Confort Moderne à Poitiers. L'association revendique son inscription dans l'histoire du quartier ; l'installation ne serait qu'une étape d'une évolution continue, sans heurts. Les riverains, par contre, vivent cette installation comme une intrusion, une rupture dans la vie de leur quartier : le changement d'activité³² provoque une croissance de la fréquentation à des horaires différents (la nuit plutôt que le jour, le week-end plutôt que la semaine) (Raffin, 1998).

L'intégration urbaine et l'acceptation du voisinage sont progressives et sont concomitantes d'un processus d'institutionnalisation du lieu *off* par les instances municipales. Au début, le lieu *off* est stigmatisé. La drogue (et les attroupements) est le principal élément de stigmatisation du lieu et de conflit avec le voisinage. Du point de vue des autorités, on assiste généralement à un relatif laisser-faire. Les alentours du lieu cristallisent les problèmes liés au trafic de drogues. Le problème, circonscrit à un petit secteur, est plus facile à contrôler et à gérer. Si au début, le lieu est stigmatisé par les discours politiques, peu à peu, la puissance publique se l'approprie dans une optique gestionnaire : la territorialisation du trafic de drogues facilite sa gestion sanitaire et policière. Les lieux *off* sont utilisés comme des moyens de connaissance et de contrôle de

pratiques déviantes par les autorités publiques. Dans un second temps, les villes intègrent le lieu à leurs politiques, par exemple par le versement de subventions. Elles reconnaissent et encouragent la qualité des productions et le rôle d'insertion sociale de ces lieux. L'attitude de la municipalité genevoise vis-à-vis de l'Usine (squat dont elle est propriétaire) a affermi l'institutionnalisation du lieu. En 1992, la municipalité a soutenu l'association gestionnaire de l'Usine dans un procès qui l'opposait à un promoteur immobilier. Pour la municipalité, il s'agissait de stopper l'avancée du quartier d'affaires et de promouvoir un développement urbain par des équipements culturels (elle avait notamment transféré un musée à proximité). C'est aussi une façon de reconnaître le rôle d'animateur de l'Usine, valorisant le secteur (Raffin, 1998).

3. Le *off* au cœur du paysage culturel berlinois

A partir d'une analyse de la géographie des lieux culturels berlinois, Boris Grésillon montre l'importance de la culture *off* dans le dynamisme culturel berlinois (Grésillon, 2002). Les spécificités culturelles de cette ville, et notamment la place importante qu'y occupent les scènes *off*, s'expliquent en grande partie par son histoire récente. Pendant 40 ans, la ville a été coupée en deux. Elle a servi de symbole et de lieu de représentation de deux régimes politiques antagonistes, qui se sont chacun mis en scène à travers une politique culturelle volontariste. De part et d'autre du Mur ont été créées de grandes institutions culturelles nationales : Opéras, Théâtres, Orchestres, Ballets Nationaux. Parallèlement, Berlin Ouest, par son statut particulier, a accueilli, surtout dans les années 1970, de nombreux jeunes, dont beaucoup étaient réfractaires au service national. Ceux-ci ont mis en œuvre des projets artistiques et des projets de vie alternatifs, d'où la création de nombreux squats et lieux autogérés, notamment dans le quartier de Kreuzberg, quartier central, proche du mur... Dans le même temps, à l'Est, des artistes, non-officiels, se produisaient dans des lieux « underground » (cave) ou « upperground » (dans des appartements privés), en marge de la culture d'Etat. Ils créaient ainsi de véritables interstices de liberté artistique dans la ville. Au moment de la réunification, la ville proposait une offre culturelle exceptionnelle. Du côté de la culture *in* ou officielle, beaucoup de lieux nationaux (théâtres, opéras...) ont fait double emploi. Certains, pour des raisons budgétaires ont fermé. Du point de vue des scènes *off*, les artistes se sont retrouvés et ont investi les quartiers dégradés du centre Est de Berlin. Mais progressivement, par un processus de gentrification et de normalisation, les lieux *off*, pour survivre, se sont soit adaptés à un public plus large, plus « conventionnel », soit déplacés vers des quartiers non requalifiés, plus périphériques.

Selon B. Grésillon, à Berlin, aujourd'hui, ces lieux *off* sont des précurseurs de transformations de la ville, par un processus de revalorisation symbolique des sites, conduisant à leur requalification, d'une part, et à leur montée en puissance comme lieu touristique, d'autre part³³. C'est par l'importance de cette scène *off*, que Berlin est aujourd'hui une métropole culturelle de « création » reconnue internationalement. Le foisonnement créatif et novateur constitue un des éléments clés de son identité et de son image de marque. Le *off* devient un élément de distinction de la ville, de construction de son identité, de différenciation et de qualification de Berlin dans la concurrence interurbaine entre l'ensemble des autres villes culturelles

³² Le Confort Moderne était une usine d'électroménager.

³³ Ce qui sera démontré dans le chapitre quatre.

allemandes et aussi parmi les métropoles culturelles internationale. Cela alors que Paris s'enferme dans un rôle de « ville de consécration » pour lequel l'absence de scènes *off* tend à devenir handicapant (Grésillon, 2002). La réaction de l'actuelle municipalité socialiste face à l'émergence de nouveaux lieux culturels *off*, tels que des squats d'artistes, ainsi que sa politique culturelle, doivent être analysées en écho à ce constat.

IV. LES SQUATS D'ARTISTES : FORME PARADIGMATIQUE DU *OFF*

Par leur caractère illégal, les squats d'artistes sont une forme paradigmatique des lieux culturels *off*. Les premiers squats d'artistes sont apparus à Paris dans les années 1980, généralement dans des secteurs périphériques. Depuis la fin des années 1990, certains squatters choisissent sciemment des localisations plus centrales et symboliques, qui leur octroient une meilleure visibilité dans l'espace urbain, mais aussi dans l'espace médiatique. Cette nouvelle stratégie de localisation est la manifestation visible d'autres changements dans les mouvements squats, en particulier en matière de revendications. Deux tendances distinctes apparaissent : d'un côté, les artistes squatters radicaux perpétuent la dimension politique du squat selon laquelle squatter est un mode d'autonomisation rendant possible la mise en œuvre quotidienne de leurs idéaux ; de l'autre, des artistes utilisent le squat comme un mode d'intégration au monde de l'art car le squat est un moyen économique d'accéder à un lieu de travail et d'exposition. Ainsi, dans ce monde artistique *off*, certains se radicalisent en devenant des *off du off*, pendant que d'autres ambitionnent d'entrer dans le *in*. Dans quelle mesure ces évolutions stratégiques et revendicatives des artistes squatters expliquent la relative acceptation par l'opinion publique et les pouvoirs publics dont ils jouissent ? Pourquoi, alors que leurs actes sont illégaux, ces artistes squatters bénéficient-ils d'une légitimité que les autres squatters n'ont pas ? En quoi leur statut d'artiste produit-il cette légitimité ? Dit autrement, la dimension artistique du squat est-elle plus acceptable que sa dimension sociale et revendicative d'un droit au logement ? Comment réagissent les pouvoirs publics ? Au-delà, dans quelle mesure les squats d'artistes s'intègrent-ils à la ville de manière qualifiante ?

A. Les squats d'artistes : genèse d'un mode d'action politique et artistique

A partir d'une analyse des stratégies mises en œuvre par ces nouveaux types de squatters, il s'agit de montrer en quoi ils font rupture avec leurs prédécesseurs en matière de localisation et de discours de légitimation.

1. Le squat : mode d'action politique

Le mot squat vient de l'anglais « to squat » qui dans son sens premier signifie se blottir, s'accroupir. Il a ensuite désigné le mode d'installation des premiers colons en Amérique, lors de la conquête de l'Ouest : sur ces terres « vierges », les colons s'installaient sans titre légal de propriété et sans payer de redevance ou de taxe. Aujourd'hui, le squat désigne à la fois *l'action* d'occuper sans droit ni titre un immeuble, et *l'objet*, l'immeuble, vacant ou en attente de démolition, que les squatters occupent illégalement et sans payer.

Les premiers squats apparaissent en France à la fin du XIX^{ème} siècle : les anarchistes de la chambre syndicale des locataires occupent illégalement des logements vides et luttent contre les

expulsions. Le squat est alors un mode d'action politique de dénonciation des abus des propriétaires. Après la seconde guerre mondiale, des familles occupent des lieux symboliques pour dénoncer la crise du logement. C'est par l'appel de l'hiver 1954 de l'abbé Pierre que le problème des sans logis prendra une audience nationale. Il réclamait l'application de l'ordonnance de 1945 sur la réquisition des logements vacants au bénéfice des sans logis. Dans les années 1980 et 90, suite à des incendies criminels dans des hôtels meublés, les sans logis s'organisent avec l'aide de militants politiques et créent le Comité des Mal Logés (CML) puis le Droit Au Logement (Dal). Ces associations, en organisant des occupations symboliques comme le campement de la place de la Réunion ou le squat de la rue du Dragon, mettent en lumière le problème du mal-logement. Elles obtiennent le soutien de nombreuses organisations, associations, syndicats et partis politiques. Pour le CML, identifié à l'extrême gauche, le squat est clairement un mode d'action politique et une fin en soi autonomiste, dans une logique de confrontation avec l'autorité publique. Le Dal est une association militante dont l'objectif est la résolution du problème du mal-logement. Prêt à négocier et à discuter avec les pouvoirs publics, il sait mobiliser des personnalités publiques (Léon Schwartzenberg et Albert Jacquard) pour communiquer et légitimer son action. Ces deux mouvements se rapprochent d'autres mouvements sociaux protestataires comme Agir contre le chômage (AC !) ou les comités de « sans papiers », par leur mode d'actions, leurs objectifs politiques, leurs militants et leurs réseaux (Péchu, 1996). Leurs initiatives sont médiatisées et leurs revendications trouvent un écho dans le monde politique. La garantie du droit au logement est un devoir de solidarité nationale reconnu par la loi Besson de 1990 ; le conseil constitutionnel considère que « *la possibilité pour toute personne de disposer d'un logement décent est un objectif à valeur constitutionnelle* » par une décision en 1995³⁴.

2. La qualification artistique

Ces mouvements de squat ont pris une nouvelle dimension dans l'ensemble du monde occidental et en particulier en Europe, dans les années 1960 et 1970, dans la foulée des mouvements de contestations politiques et de revendications communautaires. Certains de ces lieux occupés sont encore aujourd'hui des lieux alternatifs communautaires, à vocation artistique ou non, comme le quartier Cristiana à Copenhague ou les squats du quartier Kreuzberg à Berlin. A Paris, les années 1980 sont marquées par l'ouverture de squats anarchistes autour desquels gravite la scène alternative. Le quartier de Belleville dans les 19^{ème} et 20^{ème} arrondissements en accueille plusieurs, dont l'usine Pali Kao, repaires des groupes Béruriers Noirs et Hot Pants, symboles de la culture *off* punk des années 1980 (Crettiez, Sommier, 2002). L'autodéfinition de squat comme étant « artistique » est principalement portée par le collectif Art-Cloche qui se présentait comme un héritier du Dadaïsme et du Surréalisme, mouvement artistiques majeurs du XX^{ème} siècle. Cette qualification artistique lui permettait de se détacher des autres mouvements de squatters plus politisés, et de donner au squat une

³⁴ Respectivement, article 1 de la loi 90-449 du 31 mai 1990 visant à la mise en œuvre du droit au logement ; et décision n°94-359 DC du jeudi 19 janvier 1995. Mais le droit au logement n'est pas *stricto sensu* un droit constitutionnel opposable.

justification plus acceptable socialement : il ne s'agit plus de révolutionner la société mais seulement la pratique artistique.

Toutefois, la démarche de l'occupation sans droit ni titre d'un bâtiment a toujours, de manière plus ou moins revendiquée, une dimension politique. Dans tout squat, les dimensions politiques, résidentielles et artistiques sont fortement imbriquées. De plus, comme le rappelle Frédéric Dorlin, il est très difficile dans le cas des artistes squatters de déterminer la part de « choix » et celle de « nécessité » qui motivent leur action (Dorlin-Oberland, 2002). En effet, les jeunes artistes, fraîchement sortis des Beaux-Arts souffrent d'une véritable pénurie d'ateliers provoquée à la fois par la forte hausse de la demande (augmentation des effectifs d'artistes) et la baisse de l'offre, c'est-à-dire la baisse du nombre d'ateliers d'artistes disponibles dans Paris, du fait de la destruction d'une partie d'entre eux, du petit nombre d'ateliers dans le parc public, et de la forte pression spéculative sur ce type de bien depuis une vingtaine d'années³⁵. Le squat apparaît alors pour beaucoup le seul moyen de trouver des locaux pour travailler. Ils justifient souvent, tant pour eux-mêmes que vis-à-vis de la collectivité et de l'institution, ce non-choix par l'envie de mettre en œuvre d'autres moyens de création en interaction avec d'autres artistes et disciplines (par le travail en collectif), et d'expérimenter un nouveau type de rapport avec le public par l'ouverture des ateliers pendant l'acte de création, le spectateur pouvant devenir acteur et co-créateur de l'œuvre. Dans le cadre d'une enquête pour le Ministère de la Culture, Emmanuelle Maunaye a réalisé un travail ethnographique dans les squats d'artistes parisiens (Maunaye, 2002, 2003). Selon elle, entre 2001 et 2002, une dizaine de squats auraient ouvert à Paris, autour desquels gravitent 200 à 300 artistes, majoritairement des hommes jeunes. Beaucoup d'entre-eux ont pour source de revenus principale le Revenu Minimum d'Insertion. Elle souligne toutefois la difficulté d'un comptage exhaustif des squatters : certains ne transitent que temporairement par les squats, d'autres naviguent entre plusieurs.

Depuis Art Cloche, de nombreux autres squats d'artistes ont ouvert dans Paris. Pour de nombreux observateurs et pour les squatters eux-mêmes, une expérience va provoquer un tournant dans le mode d'action des squatters. En septembre 1996, un collectif de 200 à 300 artistes s'est installé dans l'ancien lycée Diderot, boulevard de Belleville : un squat de 15000 m² appelé le Pôle Pi. Du point de vue des artistes, dont beaucoup n'avaient jamais squatté, ce vaste squat multidisciplinaire fut et reste une expérience forte artistiquement. Mais l'occupation d'un si grand espace est vite devenue ingérable; les artistes initiateurs du squat ont été débordés par des problèmes de délinquance accomplis par des individus extérieurs au collectif (trafics, prostitution). Fermé pour des raisons de sécurité en mars 1998, ce squat a servi de leçon pour certains artistes qui désormais mettront en œuvre de nouvelles stratégies d'occupation, permettant entre autres de mieux gérer les sites en évitant les débordements et intrusions perturbatrices, et de déstigmatiser le squat en l'écartant d'une image de pauvreté et de violence.

³⁵ Cet aspect de l'évolution du parc d'atelier d'artiste, d'artisan ou de logement atelier est souvent négligé. Pourtant, il est apparu un nouveau type de bien immobilier constitué par les lofts et ateliers ou le « style loft » qui suscitent un réel engouement auprès des classes supérieures et intellectuelles (voir notamment Zukin, 1982). Or chaque atelier transformé en logement pour cadre est un atelier en moins à disposition des artistes.

B. Les nouvelles stratégies des artistes squatters : vers une marginalité limitée

Les squats d'artistes sont en « continuité » avec la forme et l'esprit des initiatives contestataires des luttes urbaines des années 1970. Mais une « rupture » apparaît à la fin des années 1990 par les nouvelles stratégies de localisation et les revendications de pérennisation des squats (Dorlin-Oberland, 2002).

1. Stratégie de localisation

Depuis quelques années, on assiste à Paris à de nouveaux processus d'installation des artistes. Après avoir longtemps privilégié les quartiers populaires, et suite à l'expérience malheureuse du Pole Pi certains collectifs d'artistes choisissent de nouveaux territoires : dans le centre de la capitale, privilégiant les quartiers chics à forte valeur foncière ou à haute valeur symbolique. Le premier d'entre eux s'installa en mars 1998 en face du musée Picasso dans le Marais, lieu qu'ils baptisèrent Ssocapi (l'envers de Picasso). Ensuite, dans un cycle alternant occupations et expulsions, divers collectifs s'installèrent rue Pastourelle (3^{ème} arrondissement), rue Matignon, rue Pierre Charon, rue de la Boétie, c'est-à-dire dans les arrondissements les plus chers de la capitale (6^{ème}, 7^{ème} et 8^{ème}). C'est l'occupation d'un immeuble place de la Bourse pendant l'été 1999 qui a véritablement posé les jalons d'un nouveau mode de légitimation des squats d'artistes.

Du 29 mai au 2 septembre 1999, un immeuble de la société Axa, idéalement situé entre la Bourse et l'Agence France Presse a été squatté par un collectif d'artistes. Ce double symbolisme lui a permis d'être l'objet d'une médiatisation sans précédent, malgré une faible organisation. En effet, installé en face de l'AFP et à proximité des principales rédactions parisiennes, ce squat jouissait d'une localisation idéale pour attirer l'attention des journalistes et accélérer leur prise de conscience de l'émergence d'un nouveau phénomène urbain³⁶. Même leur expulsion a été mise en scène par les artistes devant les journalistes : ils ont eux-mêmes détruit certaines de leurs œuvres, tout en offrant un café et des croissants aux Crs.

Ce choix d'une localisation stratégique révèle un sens et une connaissance fine de la ville, des logiques immobilières, et de l'usage des médias pour rendre visible et légitime une action. Ce sont d'ailleurs d'anciens squatters de la Bourse qui ont ouvert en novembre 1999 le squat Chez Robert Electron Libre, au 59, rue de Rivoli, dans un immeuble vide depuis dix ans, appartenant au Consortium de Réalisation³⁷. Situé dans une des principales artères commerçantes de Paris, face à un restaurant Mcdonald's et à un magasin H&M, où le m² commercial est un des plus chers de la capitale, il est devenu la figure de proue de ce mouvement, et bénéficie d'une très forte médiatisation. Il sera question plus spécifiquement de ce squat ultérieurement.

Depuis, différents squats se sont ouverts dans les arrondissements centraux (rive droite), d'une durée d'existence variable, avec des motivations et des revendications différentes. Parmi les ouvriers de ces squats se retrouvent plus ou moins toujours les mêmes individus-squatters.

³⁶ Pour une analyse des processus de médiatisation des artistes squatters et les relations squatters – journalistes, voir Drouet, 2001.

³⁷ Le Consortium de réalisation (CDR) a pour mission de valoriser les actifs du Crédit Lyonnais.

Dans le même temps, continuent d'exister, des squats artistiques ou non, à vocation plus politique, situés dans les quartiers plus populaires (19^{ème} et 20^{ème} arrondissements).

Fig. 1. Des squats d'artistes s'affichent et s'affirment dans la ville
La Miroiterie, rue de Ménilmontant, 20^{ème} arrondissement

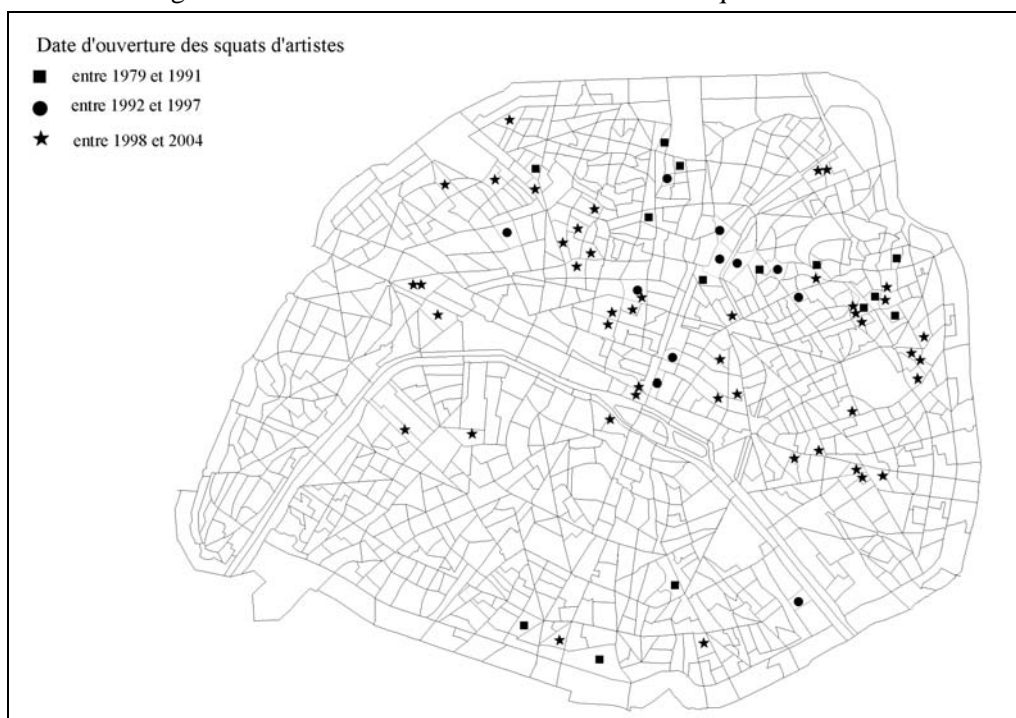


Le Barbizon, rue de Tolbiac, 13^{ème} arrondissement



Photographie : Elsa Vivant

Fig. 2. De nouveaux choix de localisation des squats d'artistes



Source : Elsa Vivant

2. Stratégies de légitimation

Au-delà du seul choix de localisation, les artistes squatters font évoluer leurs pratiques et leurs discours pour se construire une légitimité aux yeux du grand public et des autorités.

a. Du bon usage des médias

Régulièrement, des articles voire des dossiers concernant les squats d'artistes sont publiés dans la presse. De manière générale, ils sont plutôt complaisants, même si on peut noter quelques divergences³⁸. Les événements et expositions se tenant dans des squats sont signalés au même titre que les événements « officiels » dans les pages culturelles des journaux. Cette médiatisation participe à la construction d'un imaginaire positif concernant ces activités. Mais n'est-elle pas aussi un moyen de surévaluer l'ampleur du phénomène ? D'ailleurs, le potentiel médiatique d'un lieu influence les choix de localisation. S'installer en face de l'AFP et à proximité des principales rédactions parisiennes permet d'accélérer la venue des journalistes, d'établir des contacts³⁹ et de faire connaître ses revendications. De même, le potentiel médiatique d'une localisation rue de Rivoli a été un élément clé dans le choix des squatters :

On s'était rendu compte que les politiques, tant qu'il n'y avait pas de médias, ils s'en foutaient. [...] Quand on a vu ce lieu là [Rivoli], on s'est dit « si on arrive à faire ce qu'on veut faire ici » ce qu'on a fait en l'occurrence, « ça aura forcément un retentissement médiatique très fort et ça aura forcément une conséquence sur

³⁸ Le traitement médiatique des squats d'artistes sera analysé dans le chapitre quatre.

³⁹ Anne-Marie Fèbre, journaliste à Libération, est devenue la chargée de communication officielle des squatters : elle publie très régulièrement des articles dithyrambiques à leur sujet, et publie dans son journal chaque menace d'expulsion. Pour les squatters, contacter « la nana de Libé » (comme l'appelle Yabon, cité par Dorlin-Oberland, 2002: 114) est une des première chose à faire lors de l'ouverture d'un nouveau squat.

l'action politique » ». Il y avait une **stratégie ultra consciente**. **Ce lieu n'a pas été choisi par hasard**, puisqu'il y a des lieux partout, on a choisi celui là parce qu'on **savait que médiatiquement on allait pouvoir jouer de la presse pour influencer**.

Gaspard Delanoë, Squatter au 59 rue de Rivoli, cité par Dorlin-Oberland, 2002 : 81 (souligné par moi)
En mettant en avant la dimension artistique de leur occupation, les squatters apportent une forte dimension symbolique à leur action, ce qui leur donne une légitimité plus forte au regard des journalistes. En effet, comme le note Patrick Champagne, « *une action symbolique à fort capital culturel tend à être une manifestation « bien vue » (au deux sens) par une partie importante du champ journalistique et a de fortes chances de susciter rapidement la sympathie et la compréhension d'un secteur suffisamment large du champ pour déclencher presque automatiquement une campagne de presse favorable* » (Champagne, 1984: 33). Ainsi, après le squat de la Bourse, le traitement médiatique des squats d'artistes change en volume et en nature (voir Drouet, 2001).

Cette forte visibilité dans les médias permet de se protéger contre des expulsions trop musclées, voire de transformer l'expulsion en une sorte de happening politico-artistique (comme celle de la Bourse) : en invitant les journalistes à assister à l'expulsion, ils la publicisent et dramatisent la scène. D'après Yabon⁴⁰, un squat médiatisé permet de « *squatter les médias* » et de freiner la répression policière (*Technikart, mars 2000*). Ils reconnaissent les utiliser comme une arme.

b. Des discours

Les médias permettent aux artistes de diffuser largement leur discours de justification et de légitimation. Ceux-ci sont de trois ordres : socio-économique, artistique, et citoyen.

(1) La dénonciation des abus immobiliers

A travers le squat, les artistes dénoncent le jeu spéculatif foncier et immobilier. Selon eux, les millions de mètres carrés de bureaux laissés vacants dans la capitale seraient l'objet d'un jeu spéculatif de haut vol, pour lequel la vacance est plus rentable que l'occupation. Le squat est aussi une manière pour les artistes de répondre à la carence d'ateliers sur Paris. Parmi les arguments avancés par les artistes, la disparition des ateliers expliquerait et justifierait le recours à l'occupation. Selon eux, alors que la ville comptait 10 000 ateliers au début du vingtième siècle, il n'y en aurait plus que 2 000, pour environ 10 000 artistes demandeurs. En réalité, il y a à Paris 1600 ateliers publics dont 400 financés par l'Etat et 1200 appartenant à la ville (Maunaye, 2003). Les délais d'attribution de ces ateliers sont très longs : il faut compter environ dix ans pour en obtenir un. Cette attribution est conditionnée par l'inscription à la Maison des Artistes (régime spécifique de sécurité sociale pour les artistes plasticiens). Pour cela il faut justifier que la moitié de ses revenus soit le fruit de son travail artistique. Cela signifie que seuls les artistes ayant déjà fait leurs preuves sont éligibles à l'octroi d'atelier. Les débutants et les jeunes en sont donc exclus. Pour ces artistes, le squat pallie cette carence tout en dénonçant cet état de fait.

⁴⁰ Un des leaders du « mouvement » squat.

Toutefois, ce discours ne prend pas en compte le parc privé, qui est très difficile à quantifier, les affectations de ces locaux ayant souvent changé. De même, l'évolution du parc et du ratio demande/offre est lui aussi à relativiser. Le chiffre avancé de 10 000 ateliers au début du siècle (repris très souvent dans la presse) n'est jamais expliqué ni justifié. Que désignait l'appellation « atelier » au début du siècle ? S'agissait-il uniquement d'ateliers pour artistes ou cela concernait-il les locaux artisanaux ? On peut supposer aujourd'hui que de nombreux ateliers sont à usage mixte ou ont été transformés en habitation, en loft. Enfin, même avec un stock d'ateliers identique, la croissance démographique de la catégorie artiste aurait naturellement créé un déséquilibre et une pression sur le marché immobilier.

(2) Au-delà du droit au logement : le droit au travail artistique

Si les revendications politiques (comme la dénonciation de la spéculation immobilière) sont toujours présentes dans les discours, les artistes mettent de plus en plus en avant le droit de l'artiste à disposer d'un atelier, et oeuvrent pour la reconnaissance du travail de l'artiste squatter par les professionnels des mondes de l'art. Le travail de l'artiste en tant que « professionnel de l'art » est ici mis en avant. Il s'agit de donner à l'artiste les moyens de vivre de son travail. Or à la difficulté d'accès aux ateliers logements s'ajoute la faiblesse des ressources financières des ces artistes qui ne leur permettent pas de louer un atelier privé. Pour cela, ils seraient obligés d'exercer une activité alimentaire, au détriment de leur travail artistique et de leur carrière. Pour eux, le squat résout ces deux problèmes étroitement liés : ils ont accès à un atelier, gratuitement, et peuvent se consacrer à leur art et à leur carrière.

Le squat serait également un lieu de liberté créatrice. Il permettrait de s'affranchir des codes artistiques des mondes de l'art officiel ; d'expérimenter tant sur le plan artistique que personnel. La pluridisciplinarité et le travail en collectif sont valorisés comme étant un nouveau mode de création (Maunaye, 2003). Cela recoupe le principe de transgression dans les modes de reconnaissance artistique ; la transgression étant ici le fait de l'illégalisme des conditions de réalisation de l'œuvre (Heinich, 1998).

(3) Une action citoyenne

Les squatters souhaitent également dédramatiser leur présence. Comme l'a montré Isabelle Coutant, un squat « résidentiel » parvient à être relativement toléré grâce aux stratégies de bon voisinage mises en œuvre par les squatters ; acceptation n'occultant pas une hostilité persistante de la part de certains voisins (Coutant, 2000). Ainsi, échaudé par les expériences comme Pole Pi où l'absence de règles et de contrôle a provoqué de nombreuses dérives, certains squatters, tout en valorisant l'esprit communautaire et autogestionnaire, mettent en œuvre une organisation interne, le respect de règles de vie et de rapport au voisinage et la responsabilisation de chacun. Ils accueillent le public à des heures précises dans un confort et une sécurité minimum, sont fermés le soir, cherchent à limiter les nuisances vis-à-vis du voisinage. Ces efforts expriment le sérieux des squatters. En cela, ils deviennent ce que F-X. Drouet appelle des « squats exemplaires » (Drouet, 2001: 52) ou I. Coutant de « bons squatters » (Coutant, 2000). La pacification des rapports de voisinage est le préalable à toute tentative de discussion et de négociation avec les autorités. Sans le soutien des riverains, et qui plus est en cas de conflit, aucun espoir de pérennisation n'est possible.

Certains vont également mettre en œuvre des activités à destination des populations riveraines : organisation de fêtes de quartier, de brocante et d'ateliers de création (squat Macaq), création d'un espace de gratuité (à la Miroiterie), participation aux opérations portes ouvertes des ateliers d'artistes du quartier.... Ces actions sont autant de moyens de montrer leur bonne volonté aux autorités, de se faire accepter par les riverains, d'être connus par les médias, et ainsi d'obtenir des soutiens plus variés.

3. Revendications

Au-delà des stratégies d'action, ce sont les revendications des artistes squatters qui constituent une véritable « rupture ».

a. La pérennisation : le squat n'est pas une fin mais un moyen

Pour les squatters politiques (anarchistes, autonomes), le squat représente une forme de vie alternative et dénonciatrice de certains travers de la société. Il ne s'agit pas de s'y intégrer par une voie nouvelle et parallèle. Le squat est ici un lieu de marginalité revendiqué. La régularisation de l'occupation est en contradiction avec le projet politique et artistique revendiqué par ces squatters.

En revanche, aujourd'hui, certains artistes squatters souhaitent minimiser la précarité de leur situation. Ils ont besoin d'établir une certaine stabilité pour travailler et inscrire leurs démarches dans la durée. Or, de par leur caractère illégal, les occupations sont éphémères, et cette instabilité contrarie le sérieux de leurs projets. Ainsi cherchent-ils à pérenniser leur installation par la négociation avec les propriétaires. Suite à une réunion de coordination entre collectifs (intersquats) en 2000, les squatters proposent à l'Etat de devenir le médiateur et le garant moral des collectifs auprès des propriétaires, afin de favoriser l'établissement de contrats de confiance, ou contrats de prêt d'usage et ainsi régulariser leur occupation. Ces contrats s'inspirent d'exemples étrangers (Pays Bas, Allemagne, Suisse). Il s'agit de proposer aux deux parties la mise en œuvre de formes légales de légitimation et d'autorisation de l'occupation, grâce à la signature d'un contrat définissant les conditions et la durée de l'occupation. Ce contrat pourrait être accompagné de mesures fiscales incitatives. En contrepartie, les artistes s'engagent à réaliser des travaux de mise aux normes. Cette dernière proposition, sans doute de bonne foi, laisse perplexe au vu des contraintes techniques et réglementaires de tels travaux. La contractualisation permettrait de sortir du cercle vicieux de l'illégalité, rendant ainsi possible des investissements à plus long terme dans la rénovation du bâtiment, le travail de création, notamment en collectif, et dans une action de proximité intégrée au quartier. Cette volonté de durer se retrouve dans des mouvements de squatters à l'étranger, comme les *krakers* d'Amsterdam identifiés par H. Pruijt (Pruijt, 2003). Selon les squatters, pour les propriétaires, la contractualisation aurait pour avantage d'éviter la dégradation des bâtiments abandonnés : un immeuble vide s'abîme plus vite qu'un immeuble occupé, d'autant plus que les squatters réaliseraient des travaux de sécurisation. De plus, cela aurait un effet positif en terme d'image de marque : le propriétaire (le plus souvent des entreprises) pourrait se présenter comme un mécène voulant promouvoir la création contemporaine. Certains vont même plus loin en invitant les mairies à user de leur droit de préemption sur les immeubles occupés.

b. Un nouvel objectif : l'entrée sur le marché de l'art

La localisation de ces squats dans des quartiers à haute valeur symbolique, et à forte concentration de galeries d'art et autres professionnels du monde de l'art, permet la visibilité et la commercialisation de leurs oeuvres. Beaucoup de ces squats fonctionnent comme des promoteurs artistiques classiques en organisant des expositions et leur vernissage, en éditant des *flyers* d'information sur ses expositions, en s'intégrant à diverses manifestations artistiques, comme par exemple le controversé festival « Art et Squat » organisé par le, très controversé, Palais de Tokyo, ou des opérations plus petites comme les week-ends « Ateliers ouverts » dans un quartier.

Un des objectifs du revirement stratégique des artistes squattant au cœur de Paris est la recherche de visibilité des artistes, de leur travail et de leurs oeuvres, ainsi que l'accès, par une voie alternative, au marché de l'art, pour l'instant contrôlé par les galeristes, les critiques et les institutions publiques. Le marché de l'art est particulièrement hermétique et rares sont les jeunes artistes qui parviennent à vivre de leur art. Pour eux, le passage en squat peut être une stratégie innovante d'entrée sur le marché de l'art. Si certains squats sont fermés au public (comme In Fact) pour offrir de meilleures conditions de travail, beaucoup accueillent plus ou moins occasionnellement le public, favorisant les rencontres entre artistes et acheteurs potentiels. Cette ambivalence entre les moyens mis en œuvre (marginalité et illégalité) et les buts poursuivis (entrée sur le marché) pose la question de la légitimité de ces actions. Peut-on légitimer ou affirmer comme légitime l'occupation illégale et gratuite d'un bâtiment qui a pour objectif de vendre des oeuvres ? Peut-on demander à la puissance publique, à un propriétaire privé, et plus globalement à la société dans son ensemble de pourvoir aux besoins matériels des artistes afin que ceux-ci puissent accéder au marché et vendre leurs oeuvres ? En réalité, ni tous les squats ni tous les squatters ne poursuivent de tels objectifs (et encore moins y parviennent). D'autres s'inscrivent encore dans une logique contre-culturelle et autonomiste.

Toutefois, ces préoccupations corroborent une de nos hypothèses : les squats d'artistes sont bien des idéaux-types de la culture *off* au sens où ils ne se positionnent pas systématiquement dans une démarche d'autonomisation par rapport à la société, mais où ils considèrent former un système avec la culture *in*, qu'ils complètent et alimentent et avec laquelle ils travaillent. Le marché n'est pas une abomination, et les pouvoirs publics sont des interlocuteurs. C'est sans doute la qualification artistique des squats qui invite ses occupants à plus de modération : les artistes recherchent la reconnaissance, au moins de leur propre monde artistique. Déjà dans les années 1980, pour Art Cloche, le squat était un mode d'accès alternatif au marché de l'art :

Art-Cloche n'a jamais fait de rejet du système. C'est **un pied dans le système, un pied hors-système**. On n'avait pas peur de dire « nous, on est aussi dans le système ». Un moment, notre objectif, c'était la conquête du système. [...] notre objectif, c'est la conquête du marché. On a dit il faut travailler **un pied dans la marginalité, dans l'alternatif, et un pied dans le système** si on peut y avoir accès.

Artiste squatter d'Art Cloche, cité dans : Dorlin-Oberland, 2002 : 30.

C. La position ambiguë des pouvoirs publics

De par les différentes stratégies qu'ils mettent en œuvre, certains artistes squatters apparaissent plus comme des acteurs rationnels cherchant une voie alternative pour accéder au monde de l'art, c'est-à-dire à un statut, une visibilité et un marché, que comme de dangereux marginaux déstabilisant la société de consommation. Cette position s'inscrit dans le système *in/off* : si les artistes squatters appartiennent au *off*, c'est en complémentarité et dans l'espoir d'intégrer le *in*. Face à ces évolutions, quelles sont les attitudes des pouvoirs publics, du *in* ? En une vingtaine d'années, les discours et décisions ont évolué vers une plus grande compréhension et indulgence vis-à-vis des artistes squatters, tant de la part des élus, des tribunaux et de l'administration culturelle.

1. L'évolution des discours politiques

L'acceptation par la puissance publique de pratiques déviantes ne va pas de soi. Le discours des élus au sujet des squats d'artistes a changé en vingt ans, même s'il subsiste des divergences idéologiques entre droite et gauche. Dans une réponse adressée le 21 octobre 1985 au Ministre de la Culture de l'époque (Jack Lang) qui soutenait moralement le collectif Art Cloche menacé par une procédure d'expulsion, le Maire de Paris (J. Chirac), déclarait : « *s'étant mis dans une situation illégale, ces derniers ne peuvent en tirer argument pour revendiquer un traitement prioritaire en matière de relogements. Si nous envisagions cette voie, nous donnerions l'exemple désastreux d'une prime accordée à des individus dont le comportement délictueux est socialement inadmissible* »⁴¹. Vingt ans plus tard, les squats (d'artistes et autres) sont encore considérés par certains comme criminogènes. Concernant, par exemple, le squat place de la Bourse, la maire divers droite, Benoîte Taffin, dans une tribune dans le bulletin municipal, avait assimilé les squatters à des « *énergumènes* » dont la présence ne pouvait générer que « *vols, agressions et viols* », remettant aussi en cause les qualités artistiques du squat. Pour cela, elle a été condamnée pour propos diffamatoires. Mais d'autres élus (souvent de gauche) prennent aujourd'hui le parti des artistes squatters. Ainsi, Anne-Charlotte Berger, maire adjoint à la culture (PS) du dixième arrondissement, est devenue une véritable passionaria de la cause des squatters, exprimant fréquemment et publiquement son soutien à ces initiatives.

Ce nouveau lieu qui **garde son charme** de friche.

Pour les ministères concernés, pour la mairie de Paris, c'est le moment où jamais **d'accompagner ces lieux d'aventure et d'art** qui font vivre les quartiers et permettent aux artistes de travailler collectivement. **Il en faudrait un par arrondissement**

Au sujet de la rue P. Charron ; cité par Libération, 3 avril 2000 (souligné par moi)

Les **riverains sont contents** de pouvoir s'inclure dans ce modèle artistique, même provisoirement, le temps d'un repas le dimanche. Ce genre de lieu est une **respiration dans la ville** : le chant des cigales est important pour tout le monde, même pour les fourmis.

Au sujet de la Grande aux belles ; cité par Le Monde, 13 juin 2000 (souligné par moi)

⁴¹ Les documents de cette correspondance sont disponibles dans les archives d'Art Cloche collectées par le Palais de Tokyo. Cette réponse contient des arguments idéologiques forts (soulignés par nous) qui révèlent le sentiment partagé par ce courant politique quant aux artistes squatters.

Nous verrons que la prise de position du candidat Bertrand Delanoë à la Mairie de Paris en faveur du squat Chez Robert, au 59 rue de Rivoli, marque le revirement politique des pouvoirs publics vis-à-vis des squats d'artistes. Par ailleurs, l'évolution des discours politiques s'accompagne d'une relative clémence de la justice à l'égard des squatters. Si l'illégalité de leur acte n'est pas remise en cause et l'expulsion toujours ordonnée, celle-ci peut être différée ou conditionnée par la présentation d'un réel projet d'utilisation par le propriétaire, les tribunaux reconnaissant une « fonction artistique et sociale » des squats d'artistes dans les quartiers.

2. L'attitude ambivalente de l'Institution Culturelle

Les artistes squatters, dans le cadre de leurs actions, dénoncent à la fois les travers des politiques publiques (réduction du nombre d'ateliers) et le fonctionnement du marché de l'art (blocage de l'accès pour les jeunes artistes). Ils bénéficient d'un relatif soutien médiatique, populaire et politique. Les pouvoirs publics ne peuvent pas intervenir trop fermement contre les squatters, au risque de paraître liberticide. Toutefois, les représentants de l'Etat, de quelque niveau que ce soit, ne peuvent pas cautionner une action illégale⁴². Pris dans cet étau, les pouvoirs publics semblent opter pour une position de médiateur. Durant la précédente législature, le Ministère de la Culture (par la voix de sa Ministre) a adopté une position ambivalente : son attitude, ses déclarations et son action vacillaient entre une reconnaissance du bien-fondé et de la légitimité de l'action des artistes squatters, et son devoir de réserve. En tant que représentant de l'Etat, garant des institutions et promoteur du dynamisme de la créativité artistique française, sa position est politiquement délicate : il ne peut pas cautionner des actes illégaux mais se doit de soutenir les créateurs. Par diverses déclarations, les ministres successives reconnaissent l'intérêt de ces expériences, notamment en matière de valorisation urbaine, tout en minimisant le rôle potentiel de l'Etat.

[L'Etat n'est pas en mesure de répondre à tous les besoins mais] les squats constituent un contre-modèle, qu'il s'agisse des conditions de travail mais aussi d'expression et d'exposition, fonction qui n'est pas remplie par l'atelier traditionnel. [...] Il est nécessaire de convaincre les propriétaires, privés ou publics, que l'utilisation de ces friches par des artistes peut les valoriser et dynamiser un territoire urbain

Communiqué de Catherine Trautmann, Ministre de la Culture ; le 10 février 2000 (souligné par moi)

[L'Etat ne peut pas] cautionner une occupation illégale de locaux [mais veut proposer] aux collectivités locales et à quelques grands propriétaires immobiliers de nouvelles modalités par l'établissement de contrats de baux précaires

Communiqué de Catherine Tasca, Ministre de la Culture ; le 2 août 2000

Sans condamner réellement les squatters, il s'agit de chercher l'apaisement, en tentant une médiation avec les propriétaires. La tâche de l'Etat serait de convaincre les propriétaires d'accorder des baux précaires aux squatters, de proposer des formes nouvelles de régularisation. Il se cantonne à un rôle de médiateur dans le conflit. Dans le même temps, le Ministère a entamé une réflexion sur les "Nouveaux Territoires de l'Art", incluant diverses formes de lieux *off* dont les squats d'artistes (L'extrait, 2001)⁴³.

⁴² L'exemple récent du débat autour des free-parties montre comme il est complexe d'essayer d'encadrer les activités illégales de pratiques culturelles émergentes.

⁴³ Ceci sera développé dans le prochain chapitre.

Par ailleurs, l'ouverture du Palais de Tokyo (16^{ème} arrondissement, Paris), nouveau centre de création contemporaine, en 2002, a suscité une vive indignation des artistes squatters. Ils accusaient l'esthétique intérieure, brute et volontairement inachevée, de singer les squats, comme un ersatz ou un simulacre : le *in* prendrait des airs de *off*. Ils l'ont perçu comme une provocation subventionnée. En réponse, la direction du Palais de Tokyo leur a proposé de monter une opération commune, qui prit la forme du festival Art et Squat, en septembre 2002. Lors de ce festival, le Palais de Tokyo jouait le rôle de passeur : lieu de rencontres et de débats, de capitalisation des informations disponibles sur l'histoire des squats ; et invitait les spectateurs à se rendre *in situ*, dans les squats, assister à des spectacles, rencontrer les artistes et apprécier leurs conditions d'existence et de travail. L'année suivante, l'expérience a été renouvelée, mais le souffle s'est vite épuisé, et le festival est aujourd'hui moribond. On assiste depuis 2002 et le retour de la droite au pouvoir, à un durcissement de l'attitude gouvernementale, par exemple avec le projet de loi sur la sécurité intérieure de 2003 qui proposait de pénaliser plus sévèrement le squat⁴⁴.

3. La ville de Paris : entre conciliation et raison

Depuis l'élection de Bertrand Delanoë (Parti Socialiste) à l'Hôtel de Ville, la municipalité affiche une position conciliante vis-à-vis des squatters. Son action en la matière prend plusieurs formes (Jeanneret, 2004). Mais l'action la plus symbolique est celle de la pérennisation du squat Chez Robert, Electron libre.

Le squat Chez Robert, Electron Libre, est situé au 59, rue de Rivoli, dans le 1^{er} arrondissement, dans un immeuble appartenant au CDR (Consortium De Réalisation). Ce bâtiment, laissé à l'abandon pendant dix ans, est occupé depuis novembre 1999 et accueille un très large et hétéroclite public ; des comptages informels évaluent à cent mille le nombre de ses visiteurs annuels, soit plus que de nombreux sites d'art contemporain parisiens. Si pour ses meneurs, squatter permet de dénoncer le scandale immobilier et de se battre contre « *le gaspillage d'espace* », ils ne revendiquent pas moins le besoin de centralité et de visibilité pour permettre aux artistes de se faire connaître, voire de vendre leurs oeuvres. Grâce à sa localisation stratégique, ce squat bénéficie d'une visibilité et d'une médiatisation sans précédent. Devenu véritablement la figure de proue du « mouvement squat », la médiatisation semble l'avoir protégé des expulsions.

⁴⁴ Cela rejoint la remise en cause du statut social spécifique des intermittents du spectacle.

Fig. 3. Une stratégie de localisation payante
Le squat Chez Robert, Electron Libre, rue de Rivoli, 1^{er} arrondissement



Photographie : Elsa Vivant

En 2001, pendant la campagne électorale municipale, le candidat socialiste, Bertrand Delanoë, a proposé, dans le cadre du volet culturel de son programme électoral, d'« *organiser des conventions d'occupation de friches avec des collectifs d'artistes* ». Une fois élu, il a tenu parole et a engagé très rapidement le rachat du bâtiment par la Mairie, pour un montant de 4,5 millions d'euros en mai 2002⁴⁵ dans le but d'établir une convention d'occupation avec les artistes. Malheureusement, le nouveau propriétaire se trouve confronté à de graves problèmes de sécurité et de remise aux normes du bâtiment, nécessitant des travaux longs et coûteux (ils sont estimés 4,4 millions d'euros). En effet, le bâtiment ayant vocation à accueillir du public, les contraintes de sécurité sont plus importantes. On atteint ici une des limites du processus de pérennisation des lieux : la légalité de l'occupation oblige le propriétaire à un confort et une sécurité minimum nécessitant des investissements parfois importants, sous peine d'engager sa responsabilité en cas d'incident. Le déplacement des occupants est nécessaire le temps des travaux. Le propriétaire se heurte alors à un second problème : le refus des squatters de partir, arguant qu'il s'agirait d'une expulsion déguisée. Ils soulèvent également un désaccord quant au devenir du bâtiment, son mode de fonctionnement et les modalités d'attribution des ateliers...

⁴⁵ Voir le débat du conseil de Paris sur le site www.paris.fr

4. Les squatters : acteurs du développement urbain ?

Ces évolutions des stratégies des artistes squatters et, en retour, de l'attitude des pouvoirs publics ne se rencontrent pas uniquement à Paris. A partir d'enquêtes sur des squats à New York et Amsterdam, H. Pruijt avance que si la pérennité de l'occupation est un objectif des squatters, cela passe par une forme d'institutionnalisation (Pruijt, 2003). Celle-ci peut prendre des formes variées selon le contexte politique local. Pour les squatters, le processus d'institutionnalisation nécessite une phase, plus ou moins longue, de négociations, qui permet d'ajourner les expulsions, aboutissant à l'obtention d'un logement. L'institutionnalisation des lieux *off* passe par une redéfinition des règles du jeu : il ne s'agit pas d'imposer un cadre législatif aux squatters, mais de construire, avec eux, un nouveau cadre, dans lequel ils trouveront leur place, sans risque ni préjudices pour autrui. Les autorités ont plusieurs registres de motivations : politiquement, la répression contre les plus démunis et les sans-logis n'est pas toujours acceptée, d'autant plus si les squats sont soutenus par des personnalités ; économiquement, pour les autorités publiques, l'acceptation des occupants (ou la médiation) serait moins coûteuse que l'expulsion et la répression. Certains espèrent, d'autre part, l'épuisement du mouvement et la disparition progressive des squatters. Il s'avère en réalité que l'institutionnalisation de certains squats entraîne le développement ou le maintien d'une branche radicale et protestataire (Pruijt, 2003 : 135). En d'autres termes, lorsque le *off* devient *in*, une autre branche du *off* s'endurcit, pour devenir le *off* du *off*. Toutefois, ces arguments concernent essentiellement des squats d'habitation. Justus Uitermark critique le point de vue de H. Pruijt, pour lequel l'institutionnalisation des squats est quasi-inévitable, en rappelant que, d'une part, les squats d'Amsterdam (comme ceux de Paris) sont très hétérogènes et ne forment pas un « mouvement » à proprement parler, et d'autre part, que de plus en plus, les squats ne sont pas des phénomènes sociaux mais culturels, qu'ils ne proposent pas des services à dimensions sociales (comme un logement pour les plus démunis) mais des activités contre-culturelles (ou *off*) (Uitermark, 2004). Selon lui, non seulement certains squats sont institutionnalisés (légalisés), mais surtout, quelques squatters se seraient appropriés le discours sur la compétition interurbaine, qu'ils instrumentalisent dans leurs discours et négociations. Ainsi, tout en proposant un mode de vie alternatif et en dénonçant les travers du néolibéralisme global, les squatters, et en particulier les artistes squatters, mobilisent les discours actuels sur la créativité comme moteur de développement des villes pour justifier et légitimer leurs pratiques. Par exemple, des squatters d'Amsterdam ont « menacé » de partir s'installer à Rotterdam si la municipalité n'était pas plus compréhensive à leur égard ; à Paris, Yabon, leader de nombreux squats, a ravi les journalistes en déclarant demander « l'asile artistique » à New York. Dans la suite de ce travail, il s'agira ainsi d'évaluer le rôle des squats d'artistes et des lieux culturels *off* dans les dynamiques urbaines. Trois registres seront étudiés : la requalification urbaine par grand projet, la revalorisation immobilière par l'arrivée de nouvelles populations, les représentations touristiques des villes.

Chapitre 2

Vers l'instrumentalisation de la culture *off* dans les politiques urbaines ?

L'action culturelle est marquée en France par trois grandes périodes. Dans un premier temps, les politiques publiques se sont concentrées sur l'aide à la consommation culturelle. Dans les années 1960, la décentralisation et la création de nouveaux équipements culturels sur l'ensemble du territoire étaient au cœur d'une politique de démocratisation de l'accès à la culture savante. Dans un second temps, les pouvoirs publics ont soutenus la production culturelle, prenant conscience des enjeux économiques de ce secteur d'activité. La création de grands équipements culturels est devenue un argument dans la compétition interurbaine où la qualité du cadre de vie devient un avantage compétitif pour les territoires. Aujourd'hui, l'émergence de nouveaux lieux *off*, où se côtoient production et consommation culturelles, met en évidence de nouveaux enjeux. Ces initiatives soulignent l'importance des acteurs culturels locaux et de leurs modes de coopération. Ces acteurs locaux profitent de l'appropriation par les collectivités locales de l'action culturelle et de la mise en œuvre de politiques culturelles municipales ambitieuses, qui sont de plus en plus imbriquées dans des politiques urbaines globales. L'institutionnalisation des cultures *off* passe d'abord par une reconnaissance par les autorités locales, par exemple par l'octroi de subventions, dans un contexte d'externalisation et de délégation de la gestion d'un certain nombre de services publics. Dans quelle mesure le *off* permet-il une réflexion nouvelle

sur les modes d'action publique et s'intègre-t-il dans la réforme de l'Etat ? Cette forme d'institutionnalisation molle existe déjà depuis une vingtaine d'années notamment grâce à la reconnaissance des pratiques artistiques populaires. Par contre, l'instrumentalisation progressive du *off* dans les politiques urbaines constitue une rupture et met en évidence les limites de l'usage des grands équipements culturels comme outils de valorisation des territoires.

En effet, dans de nombreuses villes, il apparaît aujourd'hui une nouvelle orientation vis-à-vis des lieux culturels *off*. L'autorité aménageuse ne tolère plus la présence d'artistes dans un lieu en friche dans une logique attentiste, où l'occupation d'un espace permettrait d'éviter sa dégradation et où la friche constituerait une réserve foncière à faible coût et la présence d'artiste répondrait à une demande sociale à court terme. Cette logique opportuniste fait place à une logique de commande publique à visée stratégique. L'occupation de friches par des artistes se fait suite à une commande, dans le cadre d'un programme à plus long terme dont l'objectif est la revalorisation du lieu. Même temporaire, l'occupation du lieu par des artistes lui confère une dimension symbolique, une valeur emblématique, qui contribuera à la régénération de cet espace. Il apparaît une nouvelle demande de programmation d'équipements culturels de la part de la puissance publique, prenant modèle sur les lieux *off*, demande accentuée suite aux travaux du Ministère de la Culture sur les « Nouveaux Territoires de l'Art ». Il apparaît aussi qu'une expertise en matière d'ingénierie culturelle de requalification de friches est en train de se mettre en place, accompagnant la professionnalisation des porteurs de projets.

Après avoir exposé les grands traits des politiques culturelles en France, nous mettrons en évidence, à travers trois exemples parisiens et étrangers, l'importance des enjeux liés à la montée en puissance des pratiques culturelles *off* dans les politiques urbaines. Le premier cas, celui de l'intégration des Entrepôts Frigorifiques dans la Zac Paris Rive gauche, met en évidence l'évolution des pratiques des aménageurs en matière de concertation face à des acteurs locaux et associatifs virulents. Comment l'aménageur, sous la pression des artistes *off* et des associations, a fait évoluer son programme ? Comment, aujourd'hui, la conservation des Frigos, devenue inévitable, est-elle présentée comme un atout pour le projet ? Dans le second cas, la municipalité parisienne semble tenir compte des apprentissages de l'expérience des Frigos. Comment les cultures *off* sont-elles instrumentalisées dès la préfiguration du projet urbain ? Enfin, nous verrons en quoi l'exemple sud-africain met en exergue les limites de telles stratégies. Au-delà de l'action culturelle, dans quelle mesure l'instrumentalisation du *off* s'inscrit-elle dans une politique de peuplement ?

I. LE ROLE DE LA CULTURE DANS LES POLITIQUES URBAINES

Les politiques culturelles sont initiées sous la responsabilité du Ministère de la Culture. Sa doctrine a évolué en trente ans, infléchissant son « programme institutionnel »⁴⁶ vers une plus grande prise en compte des formes culturelles émergentes. Dans le même temps, les collectivités territoriales ont mis en œuvre leurs propres politiques culturelles, impliquant de plus en plus d'acteurs locaux. C'est à la lueur de ces deux évolutions (développement culturel vers les formes émergentes et montée en puissance des acteurs culturels locaux) que se comprend la prise en compte progressive du *off* dans les politiques culturelles vers une intégration du *off* dans le monde culturel *in*. Les scènes culturelles *off* révèlent l'importance des initiatives locales dans le champ artistique. Après un exposé de ses références idéologiques, la description de l'évolution des actions du Ministère éclairera son soutien récent à ce qu'il appelle les « Nouveaux Territoires de l'Art ». Enfin, nous reviendrons sur les conditions de la montée en puissance des collectivités locales dans l'action culturelle pour mieux comprendre comment la culture est instrumentalisée dans des projets plus globaux.

A. Evolution des politiques culturelles en France

1. Cadre de référence de la politique culturelle française

Comprendre l'originalité de la politique culturelle de la France depuis 1959⁴⁷ nécessite d'appréhender les cadres normatifs et idéologiques dans lesquels elle s'inscrit. Selon P. Urfalino, depuis la Révolution Française, l'action publique en matière culturelle et artistique articule trois lignes idéologiques : la ligne monarchique (le pouvoir politique est en position de mécène), la ligne libérale (le créateur et son œuvre sont le sujet et l'objet principal des politiques), la ligne démocratique (le rapport de l'art à la société est au centre de la politique). La politique culturelle est le point de convergence entre ces représentations du rôle de l'art et de la culture dans la société et les modes d'organisation de l'action publique (Urfalino, 2004 : 13). Elle est justifiée par la croyance partagée dans les bienfaits sociaux de la culture. Les enjeux politiques, sociaux et économiques de la culture transcendent les clivages partisans ; l'instrumentalisation de la culture à d'autres fins, également. Si en quarante ans cette politique a connu des évolutions⁴⁸, on ne peut pas à proprement parler de ruptures car les principales orientations et le cadre de référence de l'action restent les mêmes : la démocratisation, la

⁴⁶ « Le programme institutionnel peut être défini comme le processus social qui transforme des valeurs et des principes en action et en subjectivité par le biais d'un travail professionnel spécifique et organisé » (Dubet, 2002 : 24).

⁴⁷ Date de la création du Ministère des Affaires Culturelles.

⁴⁸ Les quatre dernières décennies pourraient être distinguées selon la conception de la culture dominant les politiques publiques de l'époque. Les années 1960, sont marquées par la vision élitiste d'A. Malraux et la diffusion de la culture bourgeoise ; les années 1970 voient triompher les mouvements d'avant-garde artistiques ; les années 1980 (les années Lang) sont marquées par un double tournant : la valorisation des cultures populaires et la conscience des enjeux économiques liés à la culture ; et pendant les années 1990, la culture a été instrumentalisée dans les politiques urbaines de nombreuses villes, comme élément de marketing.

décentralisation et le partenariat, la professionnalisation et l'« économisation » du monde culturel, la place de la France dans le monde.

a. La démocratisation culturelle

Dès sa création, l'action du Ministère a eu pour objectif de démocratiser l'accès à la culture. Pour le ministre André Malraux, la rencontre avec l'art est une expérience individuelle que l'Etat doit rendre possible en mettant en contact le citoyen et les « grandes œuvres de l'humanité ». Pour lui, l'objectif de la démocratisation culturelle passe par l'exposition du plus grand nombre à l'œuvre dans l'espoir de révéler un choc esthétique⁴⁹. La création des Maisons de la Culture dans les villes moyennes permet le développement d'une offre artistique de qualité sur l'ensemble du territoire. La vision élitiste de A. Malraux se détache d'une approche éducative portée par les mouvements associatifs d'éducation populaire depuis les années 1930, tournée vers la formation et l'éducation à l'art (Urfalino, 2004). L'action du Ministère est orientée vers le développement d'une offre artistique de qualité, mais progressivement, cette vision élitiste de la démocratisation est mise en doute, en particulier lors des mouvements sociaux de mai 1968. Les premières critiques sont corroborées par les enquêtes menées par le Ministère sur les pratiques culturelles et les publics des équipements culturels ainsi que par un certain nombre de travaux scientifiques qui mettent en évidence les inégalités sociales et territoriales dans les pratiques culturelles des individus : les rapports de force entre groupes sociaux sont reproduits dans l'accès à la culture, qui devient une forme de capital symbolique distinctif et instituant pour la petite bourgeoisie intellectuelle (pour reprendre les terminologie de l'époque) (Ion, Miège *et al.*, 1974; Bourdieu, 1979).

Progressivement, au cours des années 1970 mais surtout après l'arrivée de Jack Lang au ministère, la pédagogie et l'enseignement artistique sont considérés comme des médiums de la démocratisation. La reconnaissance des pratiques artistiques non académiques comme les musiques amplifiées ou la bande dessinée, la promotion des pratiques amateurs, l'organisation d'événements culturels festifs, l'ouverture des ondes aux médias privés (commerciaux ou associatifs), participent également à une conception plus large de ce qui fait « culture ». Toutefois, le désir de culture « cultivée » ou savante reste largement lié à un capital culturel déjà acquis. Les effectifs des publics de la culture ont certes gonflé, mais ce n'est pas par un élargissement à des catégories sociales nouvelles, mais par un accroissement des classes sociales « consommatrices » de biens culturels (c'est-à-dire des cadres et professions intellectuelles). Plus qu'une réelle démocratisation, on assiste à une massification des pratiques culturelles et de la consommation de « biens culturels »⁵⁰.

D'autre part, les rapports à la culture et la démocratisation sont fortement corrélés à un effet de génération. Par exemple, les jeunes ont toujours vécu dans un environnement médiatique

⁴⁹ « La formule de la démocratisation par le soutien à l'offre artistique de qualité fut la véritable carte fondatrice du ministère. La démocratisation culturelle passait, selon le nouveau ministère, non pas par une éducation spécifiquement culturelle ou par l'apprentissage des pratiques artistiques, mais par une mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre. En d'autres termes, la démocratisation culturelle ne consistait pas en une formation de la demande, mais en une augmentation de l'offre culturelle de qualité et l'aménagement de son accessibilité par les prix d'entrée, les horaires... » (Urfalino, 2004: 239).

(multiplication des chaînes de télévision et de radios). Pour eux, le rapport à la musique (ou à l'image) est quasiment machinal, automatique : la musique est partout (sur les quais de gare, dans les magasins, à la télévision, dans l'ascenseur). L'accès aux œuvres est grandement facilité par les médias et les innovations technologiques et le rapport à la musique devient marchand. Or la rébellion et le refus de l'ordre établi s'organisent aujourd'hui autour du refus de la consommation du monde et des rapports marchands, en particulier en ce qui concerne les pratiques culturelles. Les échanges de fichiers musicaux sur Internet sont une forme de désacralisation totale du rapport à l'œuvre.

b. Un domaine expérimental de contractualisation et de décentralisation

La politique culturelle est un domaine d'expérimentation pour l'Etat en termes de décentralisation et de contractualisation de l'action publique. La territorialisation de l'action culturelle prend plusieurs formes : la déconcentration administrative (création des Drac (Direction Régionale d'Action Culturelle)), la décentralisation artistique (initiée par Jeanne Laurent dans les années 1950 avec la décentralisation théâtrale et la création de troupes en province), le transfert de compétences (dans le cadre des lois de décentralisation de 1982-83), et la contractualisation. C'est sans doute sur ce dernier point que la politique culturelle a été la plus innovante car elle a permis de construire des modes de gouvernance et de partenariat nouveaux. Par exemple, la création des Maisons de la Culture était conditionnée par la participation des municipalités qui devaient financer 50% de l'investissement. Depuis, la décentralisation culturelle est marquée par le développement de nouveaux modes de coopération et de contractualisation entre l'Etat et les collectivités territoriales. Par l'encouragement du mécénat, l'Etat souhaite également associer les acteurs privés et les entreprises à une politique publique de la culture.

Toutefois, la décentralisation, ou plutôt la municipalisation, des compétences culturelles se heurte aux inégalités entre les collectivités territoriales. Toutes les collectivités n'ont pas les mêmes moyens financiers pour agir. La décentralisation culturelle est centrée sur les municipalités. Peu de compétences sont transférées aux régions et aux départements. Or il existe de fortes disparités entre leurs politiques : dans les zones rurales, les départements jouent un rôle plus important se substituant aux municipalités ; dans certaines zones, les régions jouent la carte de l'identité et des traditions régionales (comme au pays Basque, en Alsace ou en Bretagne). D'autre part, les réflexions en matière d'intercommunalité sont très insuffisantes. Dans de nombreuses agglomérations, les équipements culturels sont concentrés dans la ville centre. A l'inverse, la création de équipements similaires par les communes d'une même agglomération les met en concurrence. En réalité, peu de compétences ont été réellement transférées ; il s'agit plutôt d'une appropriation par les collectivités locales des enjeux d'une politique culturelle locale et de la poursuite de la politique contractuelle et partenariale avec l'Etat.

Même si les transferts de compétences ne sont pas achevés et si l'Etat souhaite conserver le pilotage des politiques culturelles, la décentralisation culturelle pose les jalons d'une nouvelle

⁵⁰ Un peu comme pour l'Université où, si l'accès est ouvert à un plus grand nombre d'étudiants, les formations élitistes (comme les grandes écoles) restent, de fait, réservées aux enfants des classes « dominantes ».

organisation de l'action publique ; elle met en évidence une montée en puissance du rôle des villes dans l'action publique et marque le retrait de l'Etat. Elle s'inscrit aujourd'hui pleinement dans la réforme de l'Etat. Par exemple, en 2000, le Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation met en place des « protocoles de décentralisation culturelle ». Il s'agit de protocoles expérimentaux⁵¹ concernant principalement les domaines du patrimoine et de l'enseignement artistique. Ce droit à l'expérimentation locale est aujourd'hui promu dans d'autres domaines d'action publique. Beaucoup de syndicats s'opposent à cette réforme de l'Etat, ou du moins la craignent. On peut supposer que la culture est un domaine où l'expérimentation est plus acceptable que dans d'autres secteurs publics, par les spécificités du mode de production artistique.

c. La culture comme secteur d'activité économique

Progressivement, la politique culturelle a tranché avec l'image de « l'art pour l'art », d'une relation esthétique et gratuite. Le secteur culturel est désormais considéré comme un secteur productif, créateur d'emplois, de richesses, d'innovation et de développement local. Il produit des biens, non ou peu reproductibles, répondant à des logiques économiques contrastées, souvent peu rentables, c'est pourquoi il aurait des besoins spécifiques en matière d'aide publique. Cela passe, d'une part, par la formation d'un secteur professionnel de la culture et, d'autre part, par une politique de soutien à ces activités économiques.

(1) Le ministère des artistes : la professionnalisation de la culture

Dans l'imaginaire contemporain, la figure de l'artiste reste souvent attachée à une vision soit romantique (faisant de l'artiste un bohème avant-gardiste), soit médiatique (réduisant les artistes aux vedettes du *show business*). En réalité, être artiste, c'est un métier ; ce serait même un nouveau paradigme du monde du travail (Menger, 2002). Les milieux artistiques et culturels ont des modes de professionnalisation et des logiques de carrière spécifiques, marqués par la précarité, l'instabilité financière, et l'incertitude sur les perspectives de carrière. Pour permettre aux individus de gérer ces incertitudes liées à la « vie d'artiste », l'Etat a mis en place des structures spécifiques de protection sociale, de solidarité et de mutualisation des risques (la maison des artistes pour les plasticiens et le statut d'intermittent du spectacle, Menger, 2003, 2005)⁵². La reconnaissance de la spécificité du monde du travail artistique et son organisation participent à la constitution de ce champ professionnel.

D'autre part, les pouvoirs publics encouragent les vocations et les carrières par la mise en place de formations professionnelles artistiques (école d'art, conservatoires...), dans des champs artistiques de plus en plus variés⁵³. Alors que longtemps le talent et la vocation ont identifié l'artiste, aujourd'hui, des diplômes sanctionnent et valident un long cursus d'apprentissage technique et artistique. La prolifération des formations artistiques et l'introduction de financements publics dans les professions artistiques ont eu pour effet de créer « un appel

⁵¹ Comme le permet la loi sur la démocratie de proximité qui autorise le droit à l'expérimentation locale.

⁵² Par ailleurs, beaucoup de structures publiques ou associatives utilisent des formes d'emplois subventionnés pour embaucher leur personnel administratif et permanent.

⁵³ Par exemple, la création du Centre National des Arts du Cirque et l'organisation de la filière de formation aux Arts du Cirque datent du début des années 1990

d'air » vers des carrières attrayantes mais risquées (qui emploient peu et paient peu ; où il y a beaucoup de candidats mais peu d'élus). Pourtant, l'importance des financements publics dans le monde professionnel de la culture limite l'expansion des places disponibles.

Dans un autre registre, les administrateurs de la culture se sont aussi professionnalisés. La création du Ministère a provoqué la constitution d'un appareil administratif de la culture ; au sein de la fonction publique s'est développé un nouveau champ de compétences et d'expertises en matière de gestion des équipements et des structures d'accompagnement, ainsi qu'une expertise technique de reconnaissance de la qualité et de l'excellence artistique afin de permettre un arbitrage « objectif » dans l'allocation des ressources entre les artistes. Ce besoin d'expertises et de compétences spécifiques au monde culturel a entraîné la mise en place de formations à l'accompagnement de projets culturels : management culturel, médiation culturelle, production Ainsi, même sans avoir de « talent » artistique, il est possible de travailler dans le milieu de la culture en étant un administrateur ou un gestionnaire de projet culturel.

(2) *Le soutien aux industries culturelles*

En dehors du secteur public, le domaine de production des biens culturels est très polarisé entre de grands groupes mondialisés et des petites structures indépendantes. Dans cette organisation en système, on retrouve l'articulation entre le *in* (dominé par les grands groupes) et le *off* (les petites entreprises) :

A la frange de cet oligopole [*in*], les maisons indépendantes [*off*], souvent proches des milieux artistiques et culturels, produisent des nouveautés, lancent des artistes et des auteurs, la plupart du temps récupérés par le noyau de l'oligopole [*in*]. La capacité et le besoin d'innovation semblent ainsi inégalement répartis au sein des structures industrielles, et la propension à l'innovation croît en raison inverse de la taille des entreprises [*off*].

Benhamou, 2005 : 141

Au cours des années 1980, dans les discours du ministre Jack Lang, la « création » prend la place de l'œuvre ; le vocabulaire utilisé (innovation, création, invention) est proche de celui de la science et de la technologie. Ce glissement sémantique participe au rapprochement entre l'activité artistique, la technologie, la production et l'entreprise (Urfalino, 2004 : 356). A partir de 1983, le Ministère développe une politique de soutien à ce secteur d'activité, au nom de son impact direct et indirect sur l'économie française (le prix unique du livre, le soutien au cinéma,...). P. Urfalino remarque que cette orientation correspond au tournant de la rigueur du gouvernement socialiste (Urfalino, 2004). Ainsi, par le soutien aux industries culturelles, la politique culturelle devient une politique économique et industrielle. Outre sa dimension nationale par la promotion de l'économie locale, la politique de soutien aux industries culturelles s'intègre dans le cadre plus général du positionnement international de la France et de son rôle comme rempart et foyer de résistance face à l'impérialisme américain et à la mondialisation.

d. La France et son rapport au monde

Dès sa création en 1959, le Ministère des Affaires Culturelles prônait l'universalisme de la culture française et proposait une alternative, une sorte de troisième voie entre les deux blocs de

la guerre froide. Depuis, tous les ministres qui se sont succédés, ont voulu, via la politique culturelle, promouvoir « une certaine idée de la France », poursuivant la filiation gaulliste. Jack Lang formalisera plus clairement cette position en fustigeant l'impérialisme américain et les multinationales. Sa politique de soutien aux industries culturelles devient alors une politique économique de résistance au capitalisme anglo-saxon, et la reconnaissance des arts dits « mineurs » participe au « vitalisme culturel », garant de la diversité culturelle. Ce point de départ idéologique contre un ennemi extérieur et non pas contre la politique de ses prédécesseurs, permet de transcender les clivages politiques et partisans nationaux et devient le nouveau cadre normatif et conceptuel de la politique culturelle française.

Au niveau international, l'action de la France est légitimée par ce positionnement de « résistance » où la France apparaît comme le garant de la diversité des expressions artistiques. Dès 1982, par un discours à l'Unesco, J. Lang justifie la politique de soutien aux industries culturelles comme garant du pluralisme face au risque de l'uniformisation et de la domination de quelques grands groupes :

Première réalité : la **création** culturelle et artistique est **victime** aujourd'hui d'un système de **domination financière multinationale** contre lequel il faut aujourd'hui s'organiser. Deuxième réalité ou deuxième donnée, apparemment contradictoire avec la première, paradoxalement c'est la **création**, l'innovation artistique et scientifique qui permettront de **vaincre la crise** internationale.

Jack Lang cité par Urfalino, 2004: 352

Cette posture justifie surtout la mise en œuvre de politiques protectionnistes spécifiques dans le secteur culturel s'opposant au libre-échange (comme les quotas ou le soutien au cinéma) ou à la domination anglophone (soutien à la francophonie). Par exemple, en 1998, au nom de la diversité culturelle, lors des négociations à l'Organisation Mondiale du Commerce sur l'Accord Multilatéral sur l'Investissement, la France (et les artistes français) a défendu le principe de l'exception culturelle et s'est opposée à l'inscription d'un volet culturel dans les accords.

Ces idées forces se retrouvent dans l'ensemble des politiques mises en œuvre, avec des combinaisons différentes, reflétant cette évolution idéologique.

2. Grandes évolutions de la politique du Ministère

L'histoire du Ministère n'est pas faite de ruptures d'une politique à l'autre (d'un homme à l'autre), mais de sédimentations. Nous nous attarderons ici à deux grandes périodes : la création du Ministère par André Malraux et le virage produit par Jack Lang. Cela permettra de mettre en évidence l'évolution de la doctrine culturelle de l'Etat (passage d'une vision quasi religieuse de l'art au pluralisme culturel) ; et de comprendre le changement de registre de l'action publique vers une instrumentalisation économique croissante de la culture. En matière urbaine, cela se traduit par un mouvement de programmation d'équipements culturels, satisfaisant une demande locale, vers la réalisation de grands projets culturels intégrés à une stratégie urbaine de marketing territorial. Revenons tout d'abord aux prémices de l'action locale en matière culturelle au XIX^{ème} siècle qui s'est traduite par l'inscription territoriale d'une culture bourgeoise dans les villes grâce à la création d'équipements. C'est ce par rapport à quoi (et contre quoi) les politiques culturelles nationales et locales vont se positionner par la suite.

a. Le premier âge de l'action culturelle locale

A partir du XIX^{ème} siècle, apparaissent des volontés fortes d'action culturelle locale. Les politiques culturelles au XIX^{ème} siècle et jusqu'aux années 1950 se limitaient principalement à la construction d'équipements culturels de prestige, selon des normes architecturales mettant également en scène les rapports sociaux de classes dans la salle de spectacles⁵⁴. Ces réalisations correspondent à une période de croissance urbaine et de montée en puissance de la bourgeoisie. Cette nouvelle élite urbaine est la principale bénéficiaire de ces équipements, grâce auxquels elle construit son identité en tant que groupe social dominant par la fréquentation quasi exclusive des lieux culturels, dans une logique de classe héritée de la monarchie (on parlait alors de culture de cour). Les sorties culturelles participaient, comme les mondanités, aux modes de sociabilité et d'appartenance à la bourgeoisie⁵⁵. Enfin, ces équipements et infrastructures culturelles participent au développement d'une Institution Culturelle qui différencie le *grand art* et la culture bourgeoise représentés dans ces équipements et les *loisirs populaires* qui n'y ont pas le droit de cité. Cela produira progressivement une nouvelle hiérarchie du (bon) goût, de la distinction et de la discrimination. (Bourdieu, 1977, 1979; Bassett, 1993). Cette vision élitiste de la culture, largement partagée au XIX^{ème} siècle, ne sera remise en cause par l'Institution elle-même que très récemment, en France, grâce à l'action et au volontarisme politique de Jack Lang à partir de 1981. La doctrine du Ministère à sa création était encore très élitiste.

b. Naissance de l'action culturelle : la création du Ministère

Le Front Populaire, en octroyant du temps libre aux salariés, a permis l'émergence d'une société de loisirs où les mouvements d'éducation populaire (les centres Léo Lagrange) étaient les promoteurs de la démocratisation culturelle. La décentralisation théâtrale menée par Jeanne Laurent dans les années 1950 et la création du TNP à Villeurbanne sont les prémices de la décentralisation culturelle. Démocratisation et décentralisation seront par la suite au cœur de la doctrine et de l'action du Ministère de la Culture.

(1) Les origines du ministère et ses missions

En 1959, Charles de Gaulle, nouveau président de la République, crée un Ministère chargé des Affaires Culturelles, qu'il confie à André Malraux⁵⁶. Cette création provoque une triple rupture :

- Rupture idéologique : l'Etat doit avoir une philosophie de l'action culturelle,
- Rupture artistique : les pouvoirs publics subventionnent le développement d'un secteur artistique professionnel,
- Rupture administrative : au sein du Ministère se forme un appareil administratif avec un budget autonome (Urfalino, 2004 : 19).

⁵⁴ Dans un théâtre ancien, toutes les places n'ont pas les mêmes qualités ni les mêmes prix ; la salle est organisée de manière à ce que les spectateurs puissent s'observer mutuellement tout en regardant le spectacle. Dans les constructions modernes, toutes les places ont (plus ou moins) le même prix, et toute l'attention du spectateur est tournée vers la scène.

⁵⁵ Pierre Bourdieu a mis en évidence la fréquentation des milieux artistiques et intellectuel comme modalité de construction identitaire d'appartenance à un certain cercle de la bourgeoisie pour le jeune Frédéric, héros de Gustave Flaubert (Bourdieu, 1975).

⁵⁶ Ce Ministère regroupe les Directions des Arts et Lettres, de l'Architecture et des Archives (anciennement Ministère de l'Education) et le Centre National de la Cinématographie (anciennement Ministère de l'Industrie).

Le nouveau ministère doit trouver des missions et créer des doctrines. Ce sera la décentralisation et la démocratisation culturelle, par la création d'équipements culturels nouveaux sur l'ensemble du territoire : les Maisons de la Culture. Leur principe fondateur est de rendre possible pour chaque citoyen la rencontre et la confrontation directe avec l'œuvre et l'artiste, en concentrant dans un même bâtiment, à l'architecture remarquable, l'ensemble des activités culturelles d'une ville moyenne⁵⁷. Cette confrontation doit se faire sans médiation ni pédagogie, mais dans une logique de choc électif. Cette vision du rapport à l'art portée par André Malraux était très élitiste. Même si les Maisons sont cofinancées par l'Etat et les municipalités (50%/50%), l'Etat reste décisionnaire et producteur de normes, c'est-à-dire qu'il choisi quel projet peut devenir une Maison de la Culture, et quelles activités doivent s'y tenir. En mai 1968, les Maisons de la Culture sont prises entre deux critiques : à gauche, sans remettre en cause leur principe, le désir d'aller plus loin en matière de démocratisation ; à droite, le refus de financer des Maisons que l'on pense être des foyers d'agitation et déstabilisation.

Sous le Ministère Malraux, la sauvegarde du patrimoine bâti prend également une nouvelle ampleur grâce à la mise en place des secteurs sauvegardés. La vision de ce qui « fait » patrimoine s'élargit au-delà de grands monuments historiques vers la prise en compte des formes urbaines vernaculaires. Cette nouvelle conception du patrimoine pose les jalons du « tout patrimoine », où, pour être caricatural, tout bâtiment ayant perdu sa fonction première et construit avant guerre ferait partie du patrimoine national. Aujourd'hui, cette large acception du caractère patrimonial d'un lieu participe à la justification de pratiques alternatives dans des bâtiments industriels qui, grâce à leur occupation par des artistes, changent de fonction et acquièrent une dimension patrimoniale. Cette tendance pose toutefois des problèmes pour l'action urbaine : à force de considérer que tout est patrimoine, il devient de plus en plus difficile d'intervenir dans la ville constituée.

(2) *Le développement culturel*

Après les événements de mai 1968, les ministres suivants vont infléchir la vision élitiste de l'art, en premier lieu Jacques Duhamel, par la promotion du « développement culturel » en 1971. Il préconise d'élargir le champ d'action de la politique culturelle vers l'amélioration des conditions générales de vie. Ainsi, le soutien et la protection de la création apparaissent dans le cadre de la politique culturelle, de même que la reconnaissance de la diversité des pratiques culturelles contre une vision limitée de la *haute culture*. Cette époque est également marquée par la prise de conscience d'un schisme culturel entre les groupes sociaux et dans l'accès à la culture « légitime ».

La contractualisation avec les collectivités locales se poursuit, et la municipalisation des politiques culturelles s'amplifie au cours des années 1970. Il est intéressant de noter que l'implication des collectivités locales dans l'action culturelle précède les lois de décentralisation

⁵⁷ « Qu'est-ce qu'une maison de la culture ? C'est avant tout un foyer où doivent se rassembler toutes les activités créatrices d'une petite ville ou d'un quartier de grande ville, dans le domaine de la culture. On ne peut donc concevoir de véritable maison de la culture sans un bouleversement radical des traditions architecturales qui dispersent aux quatre coins de la cité le théâtre, la bibliothèque, le ciné-club, les salles de jeu ou de conférences, etc. Loin d'être conçu comme un édifice isolé, le théâtre doit devenir le centre même de la maison de la culture, et, comme il fait appel à la plupart des autres arts, l'animateur artistique de la vie de la cité. » (André Malraux cité par Urfalino, 2004 : 73).

de 1982 et 83. D'ailleurs, ces lois ne transfèrent pas réellement de compétences en matière culturelle aux collectivités ; ce sont elles qui se sont appropriées ce champ de l'action publique, comprenant l'importance de la culture dans la construction d'une identité politique locale. Cette période est également marquée par l'apparition de l'implication présidentielle dans la politique culturelle, notamment par le lancement de grands projets d'équipements culturels (par exemple, Georges Pompidou, collectionneur d'art contemporain, initie le centre Beaubourg)⁵⁸.

c. La rupture des années Lang : le « vitalisme culturel »

Dans le projet politique socialiste de la campagne de 1981, le projet culturel prend une dimension sociale plus vaste. De fait, la culture aura un poids important pendant les mandatures de François Mitterrand. Cette importance peut s'expliquer d'abord par les personnalités de Jack Lang et de François Mitterrand, ce dernier aimant se présenter comme un homme cultivé. Cette ampleur sociale donnée à la culture reflète aussi l'évolution socio-économique de la population et plus spécifiquement de l'électorat socialiste qui s'intéresse particulièrement à la vie culturelle. Pour P. Urfalino, l'acte symbolique de doublement du budget du ministère en 1982 (pour atteindre 1% du budget de l'Etat) répond également aux récriminations internes dans l'administration du ministère suite à une stagnation budgétaire.

Le mot d'ordre de la politique de Jack Lang est le « vitalisme culturel » (comme le qualifie P. Urfalino (Urfalino, 2004 : 354)⁵⁹. Par un décret du 10 mai 1982, le ministre explicite sa croyance dans la diversité culturelle : conception nouvelle de la démocratisation culturelle tournée vers le libre épanouissement individuel par la création⁶⁰, la reconnaissance (controversée) des pratiques « mineures » (rock, jazz, BD, mode, rap, tag, gastronomie), et le respect des cultures régionales⁶¹. Il a également initié la politique de soutien aux « industries culturelles »⁶² et a relancé l'action internationale de la France en matière culturelle. C'est également la période de la libéralisation des médias ; parallèlement au développement de médias associatifs et de libre antenne, c'est l'avènement d'une logique commerciale et mercantile dans les médias. Mais ce que le grand public retient surtout de l'action de J. Lang, ce sont les événements populaires et festifs (la fête de la musique est sans doute le symbole de son action), et son charisme. En effet, J. Lang multiplie les effets d'annonce autour de ses actions et communique beaucoup autour de sa politique, au point que certains se demandent dans quelle mesure elle ne serait pas une politique de communication de l'action du gouvernement et du parti socialiste. Certains critiques ont en effet dénoncé cette politique du « tout culturel » qui

⁵⁸ La politique des grands travaux à Paris révèle même une conception quasi monarchique du rôle du Chef de l'Etat en matière culturelle : le président comme mécène et prescripteur.

⁵⁹ Cette qualification est inspirée à P. Urfalino par l'usage répété d'un vocabulaire propre au champ lexical de la « vie » dans les discours du Ministre ; il positionne ainsi la politique de J. Lang dans une dimension philosophique donnant à toute chose une force vitale animant une organisation mécanique du monde.

⁶⁰ Au cours des années 1970, le parti socialiste se convertit au culte de la création, plutôt qu'à l'œuvre établie. Alors qu'en matière culturelle le PS était plutôt proche des milieux associatifs et de l'éducation populaire ; après 1980, sous l'influence de Jack Lang, le parti soutient la création, et est soutenu par les créateurs (alors qu'avant ce soutien allait plutôt au PC).

⁶¹ « La coexistence, dans les objectifs affichés et les initiatives prises, d'options semblant jusque là contradictoires qui suscite la perplexité : défense des minorités régionales et communautaires et grands chantiers parisiens, soutien et reconnaissance des arts « mineurs » et renforcement des ressources attribuées aux arts « légitimes », aides aux petites compagnies dont on facilite la multiplication et création ou croissance des grandes institutions prestigieuses. » (Urfalino, 2004: 338).

⁶² Accoler les termes « industries » et « culturelles » est en soi une innovation et une rupture idéologique forte.

servirait plus le ministre que la culture (Fumaroli, 1992). Pourtant, aucun des successeurs de Jack Lang ne remet vraiment en cause son action. La contractualisation et le partenariat avec les collectivités locales, le renforcement de l'enseignement artistique et des pratiques amateurs, l'action internationale, l'aménagement du territoire, la diversité et l'exception culturelle vont être poursuivis. La participation de la politique culturelle à la réforme de l'Etat va être réaffirmée par Catherine Trautmann en 1997.

Pour certains essayistes, si la politique culturelle française a le mérite d'exister, elle manque de sens, d'orientation philosophique sur le rôle, la place de la culture dans la société. Selon J.M. Djian, le manque d'ambition artistique du Ministère, l'échec de la démocratisation et la crise des intermittents du spectacle révélerait l'inadéquation entre les techniciens du ministère et les réalités du monde artistique. (Djian, 2005). Quelles doivent être les ambitions d'une politique culturelle au XXI^{ème} siècle ? Comment concevoir de nouvelles formes d'action culturelle ? En se penchant sur les lieux alternatifs *off* émergeant depuis vingt ans dans le paysage artistique français, les pouvoirs publics espèrent-ils trouver de nouvelles pistes ? L'Institution (le *in*) puise-t-elle dans le *off* inspiration, manières de faire, et formes nouvelles de délégation de l'action culturelle ?

B. Les Nouveaux Territoires de l'Art, ou quand le *in* s'intéresse au *off*

Longtemps, les institutions culturelles publiques et les lieux *off* ont cohabité sans vraiment se regarder. Le laisser-faire était (au mieux) l'attitude des pouvoirs publics vis-à-vis de l'underground artistique. Récemment, le Ministère de la Culture s'est penché sur ces expériences pour mieux les connaître, élaborer des pistes pour le redéploiement de sa politique et poser les jalons d' « *Une nouvelle époque de l'action culturelle* » (comme le propose le titre du rapport de Fabrice Lextrait). Cette évolution ne constitue pas à proprement parler une rupture qui mériterait un développement important, comparativement à l'ensemble des politiques culturelles, d'autant plus que les enquêtes et analyses du Ministère n'ont pas eu d'effets concrets (ou si peu). Mais cette prise en compte des pratiques et lieux culturels alternatifs par le Ministère recoupe nos préoccupations : parallèlement à la culture *in* (mise en œuvre par les politiques publiques et par les industries culturelles privées), se développent des expériences artistiques *off*, dans des lieux non institutionnels. Progressivement, parce qu'elle prend conscience de l'intérêt potentiel de ces sites ou parce qu'elle est en panne d'idées nouvelles, l'institution culturelle, le Ministère, le *in* s'intéresse au *off*, l'analyse, l'étudie, en tire des éléments d'action pour pouvoir aider et soutenir ces expériences, c'est-à-dire les rendre un peu moins précaires et alternatives, les institutionnaliser doucement, les rendre *in*. Dans le même temps, parce que la création ne se décrète pas, des espaces nouveaux apparaissent sans cesse, et des lieux *off* refusent toute intrusion de l'institution, du *in*. De plus, les exemples que nous traitons dans la suite de ce chapitre sont soit étudiés par le Ministère soit fortement inspirés de ces expériences.

1. La mise sur agenda du *off*

Depuis une trentaine d'années, en France et ailleurs, se développent des expériences artistiques alternatives, initiées par des acteurs locaux associatifs, culturels ou artistiques, sans soutien public ou commercial. Ces expériences constituent un réseau culturel et artistique parallèle et alternatif au réseau institutionnel, et prennent corps dans des sites vacants, souvent des friches industrielles. Certains voient dans cette requalification de sites industriels en lieux culturels le symbole d'une transition vers une société post-industrielle. Ils sont surtout des lieux permettant l'expérimentation artistique, car leur configuration scénique est malléable et leurs espaces de création sont vastes et modulables. Ces lieux sont également en rupture par rapport à une vision économique et techniciste de la culture, que le Ministère et les politiques culturelles ont progressivement mis en œuvre via la professionnalisation des artistes et la technicisation du montage de projet artistique. Ici, les artistes eux-mêmes prennent en charge leur projet, souvent sans monter des dossiers complexes de demandes de financement, et laissent leur chance à ceux qui n'entrent pas dans les critères et les carcans institutionnels de définition de l'« artiste professionnel ».

Progressivement, ces espaces ont suscité la curiosité d'acteurs moins alternatifs, cherchant à comprendre leur fonctionnement et leurs spécificités, et leur attribuant souvent une signification sociétale. La presse les fait connaître au grand public ; les milieux scientifiques ont également participé à la connaissance et la reconnaissance de ces expériences, que ce soit par des travaux d'étudiants (Jouenne, 1991; Drouet, 2001; Dorlin-Oberland, 2002; Jeanneret, 2004) ou de chercheurs accomplis (Rouilleau-Berger, 1996; Raffin, 2002; Chatterton, Hollands, 2003; Maunaye, 2003; Pruijt, 2003; Gravari-Barbas, 2004; Kellenberger, 2004; Uitermark, 2004), et ont permis peu à peu à ces lieux alternatifs d'apparaître sur l'agenda politique. Dans le même temps, les acteurs des scènes *off* s'organisent et se fédèrent pour proposer une alternative à la culture officielle, par exemple en créant des réseaux de lieux alternatifs (comme TransEuropHalle) pour capitaliser et échanger sur leurs expériences.

Ainsi, pendant la mandature du gouvernement Jospin (gauche plurielle, de 1997 à 2002), un Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle a été créé en 2000, sous l'autorité du Ministre de la Culture ; le Secrétaire d'Etat était Michel Duffour, membre du comité central du Parti Communiste⁶³. Parmi ses actions, il a mis en œuvre les protocoles de décentralisation. Mais sa principale mission a été de se pencher sur ces phénomènes et lieux *off*, afin de mieux cerner et connaître la nébuleuse des lieux alternatifs, de sensibiliser l'ensemble des acteurs publics de l'intérêt et de la spécificité de ces initiatives, et d'envisager la mise en place de mesures d'accompagnement.

⁶³ Le choix d'un membre du Parti Communiste comme Secrétaire de ce nouveau Secrétariat n'est sans doute pas anodin. On peut supposer que cela permettait le rééquilibrage des rapports de forces à gauche en attribuant un portefeuille (certes léger) à un membre du PC. D'un point de vue plus stratégique, les réflexions de ce rapport participent au cadre plus général de la réforme de l'Etat, à laquelle bon nombre de syndicats ne sont pas favorables. On peut imaginer que la présence d'un membre du PC facilitera les relations avec les syndicats comme la CGT dans les discussions sur la décentralisation.

2. Les « Nouveaux Territoires de l'Art »

a. La mission de Fabrice Lextrait

Pour mener à bien cette mission, M. Duffour a commandité une enquête approfondie sur ces lieux *off* auprès de Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la Friche de la Belle de Mai à Marseille. Ce travail était basé sur de nombreuses monographies d'expériences. Leur choix met en évidence la pluralité et la diversité des expériences et des lieux. Parmi les monographies, on peut citer : les squats Alternation (Paris), Mix Art Myris (Toulouse), l'« Archipel des squats » grenoblois, le 49ter (Lille) ; les expériences de l'association Usines Ephémères à Saint Ouen (Mains d'œuvres) et Pontoise (La Caserne) ; Les Frigos et le Batofar dans le 13^{ème} arrondissement ; les « chouchous » des ministères : la base 11/19 à Loos en Gohelle, et la Belle de Mai à Marseille. Cette enquête avait pour objectif de dresser un état des lieux de la diversité de ces expériences pour ensuite poser les premières bases d'une nouvelle politique d'action culturelle⁶⁴. La dénomination de ces expériences reste volontairement vague, le Ministère souhaitant surtout ne pas créer de nouveaux labels ou normes. Dans sa lettre de commande, le Ministre insiste à deux reprises sur la nécessité de ne pas enfermer ces expériences dans des modèles ou des labels préformés.

Il pourrait être tentant de prêter aux seuls lieux une vertu d'ouverture et de richesse artistique et culturelle et de les faire entrer dans les catégories existantes ou de créer par exemple un label « friche ». [...] Il s'agit en effet de construire une approche raisonnée afin que les services du ministère de la Culture puissent mieux les repérer, les écouter et les accompagner **sans pour autant les institutionnaliser, les enfermer dans des catégories ou créer un nouveau label.**

Michel Duffour, lettre de mission à Fabrice Lextrait du 17 octobre 2000, publié dans Lextrait, 2001 (souligné par moi)

Il signifie en cela que toutes les expériences sont singulières et que c'est dans cette singularité que se trouvent leur originalité et la source de leur créativité. L'enquête ne pouvant être exhaustive, il faut construire un cadre suffisamment flou pour que les expériences non étudiées puissent également s'y retrouver. De nouveaux espaces et types de lieux apparaissent sans cesse, et toujours différemment : créer un label ou un modèle trop contraignant ne pourrait permettre la prise en compte des évolutions de ces lieux. Ainsi, sur la couverture du rapport s'entrecroisent des termes comme : squats, laboratoires, espaces, interstitiels, improbables, ouverts, expériences, projets, fabrique, lieux, aventures, démarches, alternatifs, friches, transculturels, pluridisciplinaires... On remarque toutefois que le ministre lui-même qualifie déjà ces espaces dans les premières lignes de sa lettre de commande ; ils sont « *installés dans des lieux réutilisant le patrimoine industriel ou choisissant l'itinérance [...]* » (Michel Duffour, lettre de mission à Fabrice Lextrait du 17 octobre 2000, publié dans Lextrait, 2001 (souligné par moi)). Sans vouloir les labelliser, il considère pourtant que lorsqu'elles sont sédentaires, ces expériences sont dans des bâtiments industriels (de fait c'est souvent le cas), qui ont des qualités patrimoniales ; les lieux considérés participeraient à la constitution d'une identité locale. Cette

⁶⁴ « Face à la très grande diversité des approches, l'objectif de cette mission est d'appréhender et de rendre plus explicites les fondements communs de ces initiatives singulières, leurs déterminants artistiques, économiques, éthiques et politiques ainsi que leurs modes d'organisation. » (Michel Duffour, lettre de mission à Fabrice Lextrait du 17 octobre 2000, publié dans Lextrait, 2001).

acception extensive de la notion de patrimoine tend à se généraliser à tout bâtiment ancien, quelques soient ces qualités architecturales et historiques réelles.

b. Les conclusions du rapport : l'espace au cœur des pratiques

L'analyse d'expériences très diverses a permis de dresser un tableau des points de convergence, qui reprend les discours des promoteurs de ces nouveaux territoires de l'art :

- Le rapport à l'espace, au lieu, au site : les nouvelles pratiques s'inventent dans des lieux nouveaux, souvent des friches urbaines ou industrielles.
- Le choix des territoires d'installation : ces nouveaux territoires de l'art sont localisés dans l'hypercentre ou dans des territoires périphériques, mais à chaque fois, leurs acteurs produisent un discours de justification de ce choix d'installation (choix qui peut être fortement contraint). Situés dans l'hypercentre, ils revendiquent leur refus de la spécialisation des centres villes autour des commerces et des services. Installés dans des territoires de la crise économique, ils se veulent l'écho des questionnements des citoyens sur les changements en cours dans la société (la désindustrialisation et après ?).
- Au-delà de l'action artistique, l'expérimentation sociale et politique : par le développement de nouveaux rapports avec le public⁶⁵, et par la valorisation de l'autonomie et de l'autogestion, ces lieux permettraient de « *construire un espace politique où l'art est interrogé dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité* » [sic]. Les promoteurs de ces lieux se présentent souvent comme étant très critiques vis-à-vis de la société de consommation et comme des alternatives aux modèles dominants.
- Le travail en partenariat : certaines expériences sont autonomes ; mais beaucoup travaillent en partenariat avec les pouvoirs publics locaux. Certaines sont même des réponses à des commandes publiques. C'est une forme accentuée de la décentralisation culturelle qui permet la montée en puissance d'un contre-pouvoir local. Le partenariat se fait aussi avec d'autres artistes et collectifs par le développement de réseaux formels (TransEuropHalles) ou informels.
- Un nouveau rapport à la production artistique : les lieux, par leur conception et leur gestion permettent une nouvelle temporalité dans le processus de production de l'œuvre, le travail collectif et la pluridisciplinarité.

Si par certains aspects ces lieux se posent en rupture par rapport à l'institution culturelle (occupation illégale, revendications politiques), par d'autres, ils accentuent certaines tendances de l'action publique : recours à la contractualisation, volonté (ou affichage) de démocratisation, ancrage territorial et réflexion urbaine voire instrumentalisation de la dimension territoriale de leur localisation (par exemple en se présentant comme médiateur et producteur de « lien social » dans des quartiers dégradés, ou a contrario, résistant à la consumérisation de l'espace urbain).

c. Les rencontres internationales

La publication de ce rapport s'est appuyée sur l'organisation de rencontres internationales sur les Nouveaux Territoires de l'Art en février 2002 à la Friche de la Belle de Mai à Marseille⁶⁶.

⁶⁵ Cela reste assez flou : de quel public parle-t-on ? Quels sont les publics de ces lieux ? Parviennent-ils à briser les inégalités sociales d'accès à la culture, là où les institutions publiques constatent l'échec du mythe de la démocratisation culturelle ? Les publics de ces lieux sont-ils des groupes très limités pour lesquels la fréquentation de ces lieux est un mode d'appartenance à une sous-culture ?

⁶⁶ Le caractère international de ces rencontres repose sur la présentation d'exemple de lieux non-institutionnels, *off*, étrangers, la présence de porteurs de projets et de responsables politiques étrangers (par exemple : Aminata Traoré, ex Ministre de la Culture du Mali). Alors que certains Français restaient critiques vis-à-vis de l'institution organisatrice,

Elles ont réuni de nombreux porteurs de projets artistiques, des fonctionnaires du Ministère de la culture, des élus, des chercheurs, des intellectuels (dont Jean Nouvel, Miguel Benassayag). L'objectif de ces rencontres était de poursuivre le travail de F. Lextrait en faisant dialoguer les différents acteurs. Pour cela, des tables rondes et ateliers étaient organisés dans plusieurs espaces de la friche. Mais d'autres lieux de dialogue plus originaux ont été mis en place : un lieu de restauration, des émissions sur une radio locale (radio Grenouille), un journal édité chaque jour avec des interviews d'intellectuels (Paul Virilio, Toni Negri, Philippe Sollers), une librairie, et un centre de ressources présentant de nouvelles monographies d'expériences étrangères (dont le quartier Newtown à Johannesburg). Ces réflexions pouvaient être prolongées via un *chat* sur un site Internet (www.lafriche.org/nta/) et grâce à la diffusion en ligne gratuite du rapport Lextrait sur le site du Ministère. Récemment, les actes du colloque ont été publiés (Lextrait, Kahn, 2006).

Le choix du site est important. La friche de la Belle de Mai est une ancienne manufacture des Tabacs, couvrant une très vaste emprise (12 hectares). Au début des années 1990, deux troupes de théâtre s'y sont installées, avec l'accord de la municipalité, rejointes progressivement par d'autres acteurs de la scène culturelle marseillaise *off*. La présence et le dynamisme de ces acteurs ont participé au développement d'un site culturel pluridisciplinaire, où de très nombreux artistes ont pu concevoir et présenter leurs créations. Aujourd'hui, la Belle de Mai est intégrée au projet Euromed dont elle est le pôle de production culturelle (Roulleau-Berger, 1996; Raffin, 2001; Girard, Grésillon, 2004) ⁶⁷. C'est l'exemple d'initiative culturelle locale que les Ministères (de la Culture, de la Ville, de l'Équipement) souhaitent promouvoir. Son responsable, Philippe Foulquié, est invité à de nombreux colloques et débats sur les liens entre lieu culturel et territoire (au Puca, au Ministère de la Culture). La Belle de Mai est en quelque sorte la « bonne pratique » dont il faut s'inspirer, si ce n'est reproduire. Par l'accueil des rencontres, le site devient le symbole de ce que le Ministère appelle « les Nouveaux Territoires de l'Art ». De plus, Fabrice Lextrait en ayant été l'administrateur, cela a sans doute pesé dans le choix. Mais aurait-on pu organiser cet événement dans une université ou un palais des congrès classique ? En effet, le choix d'un lieu *off* participe à la construction du discours du ministère sur ces lieux.

3. Vers la refonte de l'action culturelle ?

Tout ce travail réalisé par le Ministère pose une question nouvelle en terme d'action publique : comment intervenir et aider ces initiatives sans en restreindre les capacités d'expérimentation ? Michel Duffour est conscient de ce risque et de cette difficulté.

les étrangers ont unanimement remarqué la spécificité française de telles rencontres qui ne pourraient pas avoir lieu dans leur propres pays. La plupart d'entre eux venaient de pays du Sud, où la priorité n'est pas la culture et où, finalement, beaucoup de projets culturels se font, de fait, hors institution, par l'absence (ou quasi absence) d'institutions et de politiques culturelles. Une des interprétations que l'on peut avoir sur la plus forte représentation des pays du Sud parmi les étrangers est que ces rencontres s'inscrivent également dans un registre de promotion de la France à l'étranger comme promotrice d'une autre voie de développement culturel.

⁶⁷ Pour davantage d'informations : <http://www.lafriche.org>.

Comment, sans les conduire à s'assagir, aider ces aventures à trouver l'ordre des choses ? Comment les soustraire à la précarité sans tarir le goût du risque qui les caractérise ?

Conférence de presse de Michel Duffour le 17 janvier 2002

C'est pourquoi l'aide à ces lieux *off* doit elle-même être expérimentale.

a. L'ébauche d'un programme d'action « expérimental »

La volonté du Ministère n'est pas de construire un nouveau référentiel pour une politique publique, mais de proposer un ensemble de mesures de soutien. Les pouvoirs publics ne doivent pas encadrer (c'est-à-dire rigidifier) ces initiatives mais les accompagner. Ce terme « accompagnement » est mis en avant dans les documents. Il rappelle un adulte qui « accompagne un enfant » : l'adulte fait attention à ce que l'enfant respecte des règles de sociabilité et de sécurité, lui transmet un savoir et une expérience, mais c'est l'enfant qui construit sa propre personnalité et sa propre vie. Ici, les pouvoirs publics doivent agir pour permettre l'épanouissement de ces initiatives, sans les inhiber. Pour cela, les propositions seraient adaptables selon les contextes locaux et permettraient l'expérimentation. Cette notion renvoie à un vocabulaire scientifique où l'innovation résulte d'expériences diverses mais dans un cadre et un protocole réfléchis. De plus, l'expérimentation comme mode d'action publique est moins institutionnalisante que les politiques publiques, donc plus acceptables par les acteurs du *off*. Cette exhortation à l'expérimentation concernant l'accompagnement des lieux *off* permet de promouvoir une nouvelle conception de la décentralisation, s'appuyant davantage sur les initiatives locales.

contrairement aux principes des labels, cette nouvelle étape ne doit pas uniformiser les territoires, mais au contraire les singulariser tout en garantissant le principe élémentaire d'égalité républicaine. **S'engager dans une politique de soutien à ces expériences, c'est faire confiance aux acteurs locaux, en les libérant des cadres administratifs, en accompagnant distinctement chaque porteur, qu'il soit artiste, opérateur ou collectivité locale.**

[...] la politique que nous proposons n'est pas seulement un soutien aux expérimentations, c'est **l'expérimentation d'une politique publique**. Il ne s'agit pas de « trouver des marges pour financer la marge », il s'agit de questionner cette marge, parce que « la minorité c'est tout le monde », et qu'une politique publique doit aujourd'hui assumer cette modernité pour refonder le sens politique de l'intérêt public.

L'extrait, 2001 : vol.2, p. 66 (souligné par moi)

Cela reste dans le prolongement de la politique culturelle qui constitue un champ expérimental de la décentralisation et de la contractualisation, accentué par la mise en place de la Réforme de l'Etat. Celle-ci est difficilement acceptée par les syndicats ; le détour par les Nouveaux Territoires de l'Art permet de dédramatiser les effets de cette réforme. Le vocabulaire utilisé détonne, mais il est progressivement intégré dans le champ lexical de l'action publique et s'applique à d'autres domaines, en particulier l'économie, où il révèle une conception libérale.

Des formes d'intervention sont proposées, selon trois registres : les conditions d'occupation des lieux, l'accompagnement des projets et des acteurs, et la production artistique. Il est intéressant de s'arrêter un instant sur les actions envisagées concernant les lieux. Constatant que beaucoup de ces expériences se déroulent dans des lieux vacants, et que les conditions de ces occupations

sont marquées par une grande précarité (illégalité, problème de mise aux normes de sécurité, confort, durée d'occupation incertaine), Fabrice Lextrait propose « *une gestion différente du patrimoine immobilier en attente d'affectation, en soutenant l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles, en réinscrivant fortement le développement culturel au cœur des problématiques de développement local* » (Lextrait, 2001 : vol.2, p.67). Il s'agirait, par exemple, d'établir des contrats de confiance ou des conventions entre squatters et propriétaires, de soutenir les propriétaires pour la mise en conformité, aider au financement d'une partie des coûts de fonctionnement, développer la contractualisation entre les acteurs. On le voit, les préconisations sont de l'ordre de la contractualisation au cas par cas et non la mise en œuvre d'une politique publique normative. Ces actions ne doivent pas conduire à une privatisation de ces espaces et le soutien des pouvoirs publics reste conditionné par l'intérêt collectif. Dans les exemples que nous traitons, cette idée de permettre l'occupation d'espaces vacants par des artistes est déjà à l'œuvre, et qu'elle est même une modalité de gestion de la vacance et de l'incertitude pour certains opérateurs (comme la Sncf). Mais ces initiatives se heurtent au refus des occupants de partir à la fin de leur contrat. La contractualisation n'est efficace que si les deux contractants jouent le jeu, or que faire lorsque des occupants refusent de partir ?

Cet affichage volontariste au profit des lieux *off* a été appuyé par un effort budgétaire en 2002 de 1,6 millions d'euros sous forme de subventions aux acteurs et à la mise à disposition de lieux désaffectés⁶⁸, mais ne sera pas reconduit les années suivantes. En fait, la dynamique insufflée par M. Duffour s'est vite essoufflée. A l'issue de ce colloque, une cellule interministérielle, dirigée par Jean Digne, avait été créée au sein de l'Institut des Villes. Ce Groupement d'Intérêt Public, créé sous le gouvernement Jospin et présidé par Edmond Hervé (maire PS de Rennes), conçu comme une plateforme de réflexion et de soutien aux collectivités, est aujourd'hui moribond, faute de moyens, de projet et de soutien politique. Surtout, l'alternance politique en 2002 a entraîné une réorientation des priorités du Ministère, qui aujourd'hui s'embourbe sur la question des intermittents.

Cette prise de conscience des problèmes posés (relance de la création, financement, gestion des friches,...) par les nouveaux lieux culturels *off* s'inscrit donc dans le cadre plus global de la réforme de l'Etat, et exprime le besoin d'expérimentation locale de nouvelles politiques publiques. Ce credo sera repris par le gouvernement suivant (de droite), par la création notamment d'un Secrétariat d'Etat aux Libertés Locales ; toutefois, ces réflexions sur ces nouveaux lieux culturels ne seront pas suivies d'actions de la part du Ministère de la Culture.

b. L'institutionnalisation des lieux *off*

Toute cette agitation participe à la reconnaissance des lieux *off* par le *in*. Plus généralement, les dynamiques artistiques s'inscrivent dans des dynamiques sociales plus larges ; ce qui se passe dans ces lieux *off* révèle des changements sociaux plus vastes. Les attentes et les pratiques culturelles se diversifient ; les publics évoluent. La prise en compte du *off* par le *in* est le produit de ces changements. En effet, il existe toujours un décalage temporel entre l'innovation artistique, les évolutions sociales et leur prise en compte politique. Par ailleurs, si le Ministère s'intéresse tardivement à ces expériences, les institutions locales ont reconnus depuis plus

longtemps l'intérêt de ces démarches... pour la collectivité elle-même. Ainsi, on note dans le rapport que :

On peut même voir, en dehors de Paris, dans une ville comme Grenoble par exemple, que les **squat** qui sont souvent mis au pilori des valeurs artistiques occupent **pourtant des places de choix dans les médias et figurent même dans un document officiel** comme le contrat de plan de cette région, qui **valorise ses squats comme une innovation sociale**.

L'extrait, 2001 : vol.2, p.10 (souligné par moi)

Toutefois, tous les lieux *off* ne se reconnaissent pas dans cette action ministérielle, qu'ils interprètent comme une forme de récupération des expériences alternatives (voir certains tracts diffusés au cours du colloque par des squatters, repris ensuite dans le journal du colloque). On retrouve ce refus et cette crainte d'institutionnalisation dans l'opposition de certains squats au festival « Art et squat » à Paris.

Ce qui intéresse pour nous c'est que cette reconnaissance ait lieu aujourd'hui : pourquoi a-t-on besoin de nouveaux lieux de production culturelle ? Le rapport insiste beaucoup sur l'établissement de nouveaux rapports avec le public. En quoi sont-ils nouveaux ? Quels peuvent-ils être ? N'est-ce pas plutôt le public qui évolue et qui a de nouvelles attentes ? Si l'inscription dans le territoire et les implications avec les habitants sont des arguments du discours de légitimation de ces espaces, de quels habitants parle-t-on ? Que signifie cette exhortation à la créativité ? Pour quel type de population la créativité est-elle valorisante ? Ces Nouveaux Territoires de l'Art sont des lieux hybrides où se côtoient production et consommation culturelle. L'inscription territoriale du *off* à travers ces Nouveaux Territoires de l'Art met en évidence l'importance du local dans le champ artistique ; et inversement, la place grandissante de la culture dans les politiques locales. Dans quelle mesure, les politiques culturelles locales deviennent des politiques de peuplement plutôt que de satisfaction des besoins locaux ?

C. La culture comme stratégie urbaine

Parallèlement à la décentralisation, les années 1980 ont été le théâtre de la montée en puissance des collectivités locales dans le champ culturel. En quoi la culture devient-elle un outil politique ? Comment la culture est-elle instrumentalisée dans les stratégies urbaines ?

1. La municipalisation des politiques culturelles

L'origine des politiques culturelles des villes s'articule autour de trois moments idéologiques et historiques (Saez, 2005b). Au XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, la vie culturelle traditionnelle locale était organisée autour de quelques grandes institutions, lieux de sociabilité de la bourgeoisie. Au cours du XX^{ème} siècle, les associations d'éducation populaire ont porté une aspiration au partage culturel devenue de plus en plus légitime après le Front Populaire et la Libération. Depuis 1958, l'action volontariste de l'Etat de création de nouvelles institutions (Maison de la Culture) s'est faite en partenariat avec les collectivités locales. Dès lors, les politiques culturelles locales n'ont cessé de s'autonomiser et de définir leurs propres orientations

⁶⁸ Source : budget 2002, site Internet du Ministère : www.culture.gouv.fr

politiques, même si celles-ci se contentent le plus souvent de singer les politiques nationales ou les stratégies d'autres villes.

a. La montée en puissance des collectivités locales

Dès les années 1960, certaines municipalités, plutôt à gauche, ont voulu se démarquer de la politique ministérielle en créant leurs propres lieux culturels (les centres culturels communaux), et en développant une ligne politique plus ancrée dans l'éducation populaire. Regroupées au sein de la Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux, elles faisaient valoir leur capacité à proposer une politique différente, en opposition avec la vision élitiste de l'Etat. Au cours des années 1970, et surtout après 1977 et la conquête de nombreuses municipalités par la gauche, la tendance à la mise en œuvre de politiques locales, notamment culturelles, s'est amplifiée. Cette municipalisation des politiques culturelles articule trois types d'évolution :

- L'institutionnalisation de l'intervention municipale, c'est-à-dire la création de services dédiés à la culture au sein de l'administration municipale voire la nomination d'un adjoint à la culture ;
- Le volontarisme culturel municipal, par la hausse des budgets alloués à la culture et les subventions aux associations « culturelles » ;
- La formation d'un champ culturel local par la mise en relation et en réseaux des acteurs locaux du milieu culturel et des institutions culturelles déconcentrées (Drac) et locales.

Cette municipalisation est encouragée par la démarche partenariale de l'Etat dans la mise en œuvre des Maisons de la Culture. La politique culturelle est un des champs d'action publique où ont été expérimentées la décentralisation et la contractualisation. Progressivement, de nouvelles compétences ont été développées au sein des administrations locales. Les municipalités ont acquis une autonomie de plus en plus importante vis-à-vis de l'Etat et de l'administration centrale grâce à l'apprentissage d'une triple expertise :

- La connaissance des milieux culturels et artistiques, de leur fonctionnement et de leurs acteurs ;
- La connaissance du fonctionnement de l'administration du Ministère, pour la mise en œuvre de projets et l'obtention de financements ;
- L'apprentissage des conditions techniques et économiques spécifiques du montage de projets culturels.

Aujourd'hui, la réalisation d'une politique culturelle locale met en présence de multiples réseaux d'acteurs, impliquant, selon Guy Saez, la mise en œuvre d'une véritable « gouvernance culturelle territoriale des villes » (Saez, 2003 : 202). Cette gouvernance culturelle met en présence des acteurs locaux (les élus et techniciens municipaux, les autres collectivités territoriales, les publics, les professionnels de la culture, les entreprises locales) et des représentants de l'administration centrale⁶⁹. Ces derniers opèrent un double jeu : d'une part, ils traduisent les prescriptions du Ministère et assurent localement la mise en œuvre des politiques

⁶⁹ Selon Guy Saez, les groupes les plus influents dans ces réseaux d'acteurs sont : le groupe municipal (élus et personnels administratifs locaux) ; le groupe central (techniciens de l'administration centrale déconcentrée en matière de politique culturelle) ; le groupe professionnel (artistes et administrateurs d'institutions culturelles locales) ; le groupe des amateurs (publics) ; le groupe des coopérateurs territoriaux (représentants des autres collectivités territoriales) ; le groupe des investisseurs économiques (secteur économique du tourisme ou des industries culturelles, mécènes et sponsors) (Saez, 2003 : 204).

nationales ; d'autre part, ils participent à la diffusion et à la généralisation d'innovations locales dans l'ensemble du pays.

b. Les politiques culturelles locales : une politique d'offre

Parallèlement à la constitution d'un appareil administratif de la culture au sein des institutions municipales, un certain nombre d'évolutions sociales influencent le volontarisme municipal en matière culturelle dès les années 1970 :

- le changement démographique des villes : plus de personnes diplômées, montée en puissance des nouvelles classes moyennes et accroissement de la population étudiante,
- la chute des conformismes, la banalisation des avant-gardes, l'émergence des mouvements sociaux et expériences communautaires,
- la large diffusion des industries culturelles et des biens de consommation culturels (média, chaînes hifi, télévision, vidéo...) qui produisent une culture de masse mercantile et commerciale, mais qui permettent également à tous d'accéder aux grandes œuvres (les disques d'opéras, les vidéos de grands films, la mise en images ou en ondes d'œuvres littéraires...).

Tout cela concourt à une demande culturelle plus large et diversifiée. Ainsi, le premier objectif des politiques locales est de disposer d'une large gamme d'équipements en proposant un panel vaste et éclectique de services culturels, pour satisfaire les goûts et attentes de populations variées. Les grandes villes multiplient leurs offres de services culturels par le « jeu du catalogue », répertoriant les éléments « indispensables » d'une offre culturelle de qualité, digne d'une grande ville (Friedberg, Urfalino, 1984). Plus les villes sont grandes, plus leur offre culturelle est vaste et diversifiée, plus elles sont dotées en équipements culturels de toute nature, souvent concentrés dans les centres des agglomérations (Lucchini, 2002). Toutefois, l'éclectisme et la diversité de l'offre locale ne signifie pas l'originalité et la spécialisation : à taille comparable, on retrouve plus ou moins les mêmes équipements dans toutes les villes. Toutefois, certaines villes fondent leurs activités culturelles et leur réputation sur des événements spécifiques⁷⁰. Autrement dit, les responsables locaux comprennent qu'un corpus d'équipements culturels « universel » est nécessaire pour assurer une qualité culturelle indispensable à la vie de la Cité ; mais aussi qu'un événement ou un équipement spécifique leur garantit une meilleure visibilité. Parallèlement, la culture, ou plutôt l'animation socioculturelle, est mobilisée dans le cadre de la politique de la ville dans des quartiers défavorisés (voir les travaux du Cerat, notamment : Chadoir, De Maillard, 2004). Les villes ont en charge également une partie de la formation et de l'enseignement artistique (écoles de musiques, conservatoires municipaux), la lecture publique (bibliothèques), le soutien aux pratiques amateurs. Dans ce modèle « intégrationniste » ciblant les habitants, la culture est considérée comme un élément de l'identité locale et comme un ciment civique (Griffiths, 1995).

Certaines municipalités ont également mis en place une forme originale de politique de soutien à la production via la création plus massive d'ateliers-logements pour les artistes. Ceux-ci sont financés par les politiques de logement social et sont attribués à des artistes professionnels (c'est-à-dire inscrits à la maison des artistes). Par ce biais des artistes sont logés au cœur

d'immeuble d'habitat social dans une démarche de mixité, instrumentalisant ainsi leur présence dans une politique urbaine de mixité sociale. Beaucoup critiquent ce système car ils favorisent des artistes déjà installés et reconnus puisque pour être inscrit à la maison des artistes, il faut que 50% de ses revenus soient le fruit de l'activité artistique *stricto sensu*. La dimension sociale du système est aussi détournée d'une autre manière : il n'y a pas d'obligation de poursuivre l'activité artistique une fois le logement obtenu, et d'autre part, une hausse conséquente des revenus d'un artiste reconnu n'engendre pas l'arrêt du bénéfice d'un logement social. Cela fait partie des dérives que les artistes débutants ou squatters dénoncent.

Progressivement, les responsables locaux prennent conscience que la culture est porteuse d'enjeux nouveaux pour leur territoire ; leurs politiques culturelles évoluent en conséquence vers une instrumentalisation de la culture pour promouvoir le développement économique local et construire une image de marque positive de la ville. Il ne s'agit plus seulement d'offrir des services aux habitants, mais de rendre la ville attractive pour attirer de nouveaux habitants, dans ce qui s'apparente à une politique ciblée de peuplement.

2. Nouveaux enjeux de l'interaction entre culture et territoire

Si au cours des années 1970, certaines politiques culturelles locales ont pris en compte les expériences issues des mouvements sociaux, les années 1980 sont marquées en Europe par le tournant libéral, qui met en avant le potentiel économique de la culture. Les élus voyagent, échangent, et se rendent compte de l'importance de la culture pour l'attractivité des territoires. En plus de satisfaire les attentes de leurs concitoyens, les élus locaux prennent conscience du rôle de la culture, des événements et de la qualité de vie pour attirer de nouveaux habitants, des visiteurs et des investisseurs. Ainsi, dès les années 1980, en France et en Europe, la culture devient un outil de communication pour les villes. En 1983, les premières campagnes de promotion de villes ou de régions vantent leur dynamisme culturel. L'année 1983 marque également le tournant (en France) dans la perception officielle des rapports en culture et économie. Le discours de Jack Lang à l'Unesco lève le tabou du rôle économique des industries culturelles et pose le soutien à ces activités comme objectif de sa politique. Au niveau local également, la vitalité des milieux culturels est comprise comme un moteur de dynamisme économique, pourvoyeur d'emplois. Ainsi, les politiques culturelles deviennent motivées par trois approches urbaines convergentes et non exclusives (Booth, Boyle, 1993 ; Griffiths, 1995 ; Bianchini, 1993 ; Mommaas, 2004)⁷¹ :

- La culture est une activité économique en plein essor (voir en particulier les travaux d'A. J. Scott : Scott, 1999, 2000, 2003). Promouvoir les industries culturelles est un élément de la politique économique locale de promotion de nouveaux secteurs économiques dans un contexte de transition post-industrielle (par exemple, par la promotion de l'industrie musicale comme à un quartier de Manchester (Brown, O'Connor *et al.*, 2000) ou par la concentration des activités audiovisuelles (Brito Henriques, Thiel, 2000)).

⁷⁰ Par exemple, autour du festival de Bandes Dessinées, Angoulême a développé un pôle autour du graphisme et de l'imprimerie et a créé un réseau de « villes BD » (<http://www.angouleme.fr/bd/>).

⁷¹ L'animation socioculturelle reste toujours promue. Elle permettrait l'intégration sociale, économique et urbaine de populations nouvelles ou défavorisées.

- La culture est un outil de marketing territorial. Les stratégies culturelles permettent de donner une image dynamique et créative d'une ville dans un contexte de concurrence internationale pour les choix de localisation des entreprises et en particulier les sièges sociaux et les services de recherches et développement. C'est également un outil pour le développement touristique dont les retombées économiques sont très importantes, les investissements dans la culture ayant de forts effets multiplicateurs.
- La culture participe au mode de vie citoyen. La culture (dans un sens large) participe à la construction des paysages, à l'amélioration du cadre de vie et à l'animation urbaine (Zukin, 1991, 1995) et sa mobilisation participe à la revalorisation symbolique et économique des quartiers gentrifiés.

Les politiques culturelles des villes s'orientent vers de nouvelles activités (Bassett, 1993) : investissement dans l'art public, création et promotion d'événements culturels (festivals, grandes expositions), appui aux infrastructures de production culturelle, aménagement de district culturel, création de grands équipements culturels. Elles sont conçues comme des ressources pour les stratégies de régénération urbaine dans le cadre de nouveaux modes de management urbain. Certaines villes ont su trouver et développer des « niches artistiques », misant sur les cultures émergentes comme la bande dessinée à Angoulême, le cirque contemporain à Châlons en Champagne, les musiques amplifiées à Rennes, le théâtre de rue à Chalon sur Saône et Aurillac, la photographie en Arles. Au début, objet d'un simple festival, cette forme artistique devient le cœur d'un projet plus vaste, par exemple par l'ouverture de lieux de création dédiés ou la mise en œuvre d'une démarche marketing orientée autour de cet art. En terme d'aménagement, la création d'un TGE (Très Grand Equipement) (Saez, 2005b⁷²) devient le leitmotiv des villes. Inspirées par les grands travaux Mitterrandiens et quelques opérations réussies, toutes les villes importantes souhaitent accueillir un équipement culturel prestigieux, créé par un architecte de renom. Ces équipements sont instrumentalisés dans le cadre plus vaste de stratégies de développement urbain et économique pour de nouvelles opérations urbaines.

3. Instrumentalisation de la culture dans les projets urbains

La création de nouveaux équipements correspond souvent à la disponibilité de terrains centraux.

a. Faire la ville sur la ville

Parallèlement à la poursuite de l'urbanisation et à l'étalement urbain, les villes se reconstruisent dans leurs territoires centraux. Si pendant longtemps l'action sur les territoires construits a procédé par rénovation urbaine *stricto sensu*, c'est-à-dire démolition-reconstruction massive, d'autres modalités d'intervention existent pour concevoir de nouveaux aménagements. « Faire la ville sur la ville » et respecter les tissus urbains deviennent les mots d'ordre des opérations de réhabilitation urbaine. Sous la pression d'associations de sauvegarde du « patrimoine », la démolition devient tabou tant elle déclenche critiques et protestations⁷³. D'autre part, des

⁷² Saez fait le parallèle entre TGE et TGV : toutes les villes veulent s'en doter car elles espèrent qu'il leur permettra d'entrer dans le club des villes équipées en TGE/TGV et leur ouvrira les portes de la gloire et du développement. Mais comme pour le TGV, les effets d'entraînement et multiplicateurs du TGE ne sont pas automatiques, et ses effets sur le développement économique et urbain dépend du contexte local et des autres stratégies mises en œuvre.

⁷³ On qualifie souvent ce type de réaction de nimbyisme, en référence au protestation face à l'implantation d'équipements générant des nuisances aux riverains (« not in my backyard »).

possibilités foncières nouvelles s'offrent aux villes, grâce auxquelles elles peuvent mettre en œuvre de vastes opérations de régénération urbaine⁷⁴. L'augmentation du nombre de terrains en friches procède de plusieurs phénomènes. D'une part, la désindustrialisation à l'œuvre depuis une trentaine d'années, provoque la délocalisation et la fermeture de nombreuses usines, voire de vastes complexes industriels. Cela s'accompagne souvent d'une grave crise économique : chômage, misère, pauvreté... Dans la région Nord-Pas-de-Calais, le problème des friches et de la désindustrialisation, notamment dans le bassin minier, est crucial. Il oblige à innover tant en matière de programmation urbaine (que faire dans de si vastes emprises ?) qu'en matière économique et technologique (quel devenir pour des bassins sidérurgiques dans une société post-industrielle ?). De plus, ces sites sont souvent très pollués ce qui complique leur requalification. Dans ces cas extrêmes, si les friches urbaines constituent des opportunités foncières immenses, elles sont surtout des casse-têtes urbains pour les villes, d'autant plus que ces collectivités, avec le départ des entreprises, perdent une grande partie de leurs sources de revenus.

Dans un autre registre, en France (et ailleurs), le besoin pour les collectivités publiques de trouver des ressources financières autrement que par la fiscalité les a conduit à valoriser leur patrimoine immobilier. La restructuration des services de l'Etat (suite à la baisse des effectifs liés à la décentralisation et la Réforme de l'Etat) permet de justifier leur relocalisation et d'exploiter les potentiels immobiliers du domaine privé de l'Etat (généralement très bien situé). D'autre part, depuis la scission de la SNCF en deux entreprises (Réseaux Ferrés de France et Société Nationale des Chemins de Fers), on assiste à une réorganisation des services et des activités, qui rendent caduques certaines installations ; une des missions de RFF est la valorisation du patrimoine ferroviaire. Or beaucoup d'emprises se situent dans les centres-villes, à proximité des gares : c'est-à-dire des localisations exceptionnelles, potentiellement très valorisables. Beaucoup de collectivités locales ont mis en œuvre des projets de régénération urbaine sur ces sites dans l'objectif de requalifier ces territoires urbains centraux, participants à de véritables stratégies de développement urbain. En France, Lille est pionnière avec la création d'Euralille concomitante à la création d'une gare TGV. Mais on pense également à la ZAC Paris Rive gauche, où la ville a mis en place un partenariat privilégié entre la Sncf et la société d'aménagement (Semapa). De même, la valorisation du patrimoine immobilier du Ministère de la Défense promet un gisement potentiel de terrains urbanisables.

Ces espaces délaissés possèdent des qualités particulièrement recherchées par les aménageurs :

- leur localisation souvent centrale, du moins pour les friches ferroviaires ;
- la maîtrise foncière : ces sites appartiennent à un propriétaire unique ou à peu de propriétaires différents, et qui plus est, souvent une collectivité publique ;
- leur emprise : de taille très vaste, ils offrent la possibilité de proposer des projets d'envergure qui peuvent réorganiser et reconfigurer complètement le territoire.

Certains « maires-bâtisseurs » ont su profiter de ces occasions pour lancer des projets innovants et de grande ampleur. On remarque que souvent dans ces projets, un équipement culturel

⁷⁴ Ici, on préférera parler en terme de régénération urbaine, même si c'est un anglicisme, car le terme renouvellement urbain fait aujourd'hui référence en France à un type particulier d'intervention publique dans les quartiers défavorisés dans le cadre de la politique de la ville.

d'envergure, à l'architecture monumentale, porte l'image de l'opération et en devient le porte-drapeau⁷⁵.

b. La culture comme outil de projet urbain

Dans un contexte de concurrence interurbaine internationale, certaines villes ont mise en œuvre des politiques urbaines ambitieuses pour signifier leur dynamisme et leur différence. Dans ces exemples, la culture est instrumentalisée au bénéfice d'une stratégie urbaine globale. La réussite d'un tel pari nécessite une vision stratégique d'ensemble et non pas la simple juxtaposition de projets et d'équipements. Ainsi, la culture est l'outil, et non pas la finalité, de plusieurs projets (opérations de régénération urbaine ou grands événements).

(1) L'effet Guggenheim ?

La création d'un grand équipement culturel dans le cadre d'un projet de régénération urbaine porte plusieurs ambitions ; la culture devient l'alibi d'une opération urbaine d'envergure. L'expérience du musée Guggenheim de Bilbao est en cela exemplaire. Par son architecture ambitieuse et originale créé par Frank O. Gehry, il est la figure de proue d'un projet de revitalisation urbaine très vaste où sont en jeu l'organisation du territoire, la requalification de friches portuaires et l'affirmation de l'identité basque. Outre l'attention portée à l'architecture et au design urbain, Bilbao (comme Barcelone) pose les jalons d'un nouveau mode de planification stratégique et de partenariat public-privé (Gomez, 1998; Plaza, 1999; Chadouin, Godier *et al.*, 2000; Masbouni, 2001; Vicario, Martinez, 2003). Sa réputation et ses effets induits en matière de développement urbain sont connus au-delà du petit milieu spécialisé de l'urbanisme et de l'architecture. Les débats suscités en France d'abord par la décision d'installation du musée d'art contemporain de la fondation Pinault sur les anciens terrains Renault de l'île Seguin, puis l'abandon du projet par le milliardaire, se comprennent en regard d'expériences précédentes comme Bilbao. Ces débats témoignent aussi d'une compréhension largement partagée des enjeux et intérêts portés par un tel projet. Toutefois, alors que le Musée Guggenheim est un élément de valorisation pour l'ensemble de la ville de Bilbao, le projet Pinault n'aurait servi à qualifier qu'un territoire limité : celui du projet de requalification des terrains Renault. La différence d'échelle explique peut-être pourquoi les pouvoirs publics ne semblent pas avoir trop insisté pour conserver la fondation Pinault. Par ailleurs, ces nouveaux grands équipements culturels sont également l'occasion d'investissements (souvent publics) dans des projets de construction qui bénéficient plus à l'industrie du bâtiment qu'aux activités culturelles proprement dites ; dit autrement, les effets multiplicateurs de l'investissement en matière culturelle, comme tout projet d'infrastructures, passent d'abord par la dynamisation du secteur de la construction.

Ces grands projets marquent également la transformation du rôle des musées : avant, lieu d'exhibition des œuvres d'art et d'éducation, ils deviennent des lieux de consommation

⁷⁵ Parmi les opérations les plus connues en France (hors de Paris), on peut citer : l'Opéra de Lyon réhabilité par Jean Nouvel, le Carré d'art, à Nîmes, réalisé par Norman Foster, ...

culturelle⁷⁶ avec des objectifs de rentabilité économique (les boutiques et cafétérias génèrent des revenus souvent plus importants que les entrées), voire des prétextes à de véritables centres commerciaux ciblés (par exemple, le Carrousel du Louvre) (Van Aalst, Boogaarts, 2002). Afin de fidéliser leurs visiteurs (ou devrait-on dire leur « clientèle ») ils organisent régulièrement des expositions événementielles. Éléments-clés de l'attractivité d'une ville dans un contexte de massification du tourisme urbain, certaines villes créent des « clusters » de musées, simplifiant ainsi la visite des touristes qui trouvent toutes les commodités nécessaires dans un petit périmètre. Plus que des quartiers culturels, ces sites deviennent de véritables pôles de loisirs où la culture n'est qu'un prétexte. Ces quartiers de musées préfigurent-ils les parcs d'attraction du XXI^{ème} siècle ? D'autre part, les acteurs privés participent de plus en plus à la réalisation de ces mégaprojets, via le mécénat (dans certains musées, à l'entrée se trouve la liste des mécènes, souvent classés selon le montant de leur donation). Quelques musées et équipements culturels sont même les réalisations d'une fondation ou d'un entrepreneur dans une posture de bourgeois mécène, les plus célèbres sont les musées Guggenheim (qui devient même une « marque » de musée, essaimant jusque dans les casinos de Las Vegas) (Strom, 2002). Par ailleurs, les choix de localisation des sièges sociaux des entreprises multinationales de divertissement, de médias et d'industries culturelles participent d'une stratégie de mise en scène de l'entreprise par une localisation emblématique, comme par exemple Walt Disney à Times Squares (Sassen, Roost, 1999).

(2) Capitale européenne de la culture

Etre désignée Capitale Européenne de la Culture peut être pour une ville l'occasion d'organiser une stratégie de développement urbain et économique autour de la culture (Sjohlt, 1999). Ce label permet, pendant une année, d'associer la ville à un projet culturel ambitieux. Ce projet peut s'adosser à des opérations de requalification urbaine : travail sur les espaces publics et le patrimoine, création d'équipements. Toutefois, rares sont celles qui ont su se saisir de cet événement pour redéfinir une stratégie urbaine. Parmi les villes capitales de la culture, Glasgow a su profiter de l'année 1992 pour consolider et médiatiser sa politique de régénération urbaine, tout en mettant en lumière sa scène artistique et ses créateurs (Booth, Boyle, 1993). Plus récemment, Lille, après une tentative malheureuse à la candidature pour l'accueil des Jeux Olympiques de 2004⁷⁷, a su profité d'une dynamique de projet forte mobilisant l'ensemble des acteurs locaux pour proposer et mettre en œuvre un véritable projet d'agglomération (voire de région) au travers l'événement Capitale Européenne de la Culture (Rosemberg, 2000). Pour notre propos, l'aspect le plus intéressant de la programmation de cet événement est la création des Maisons-Folies. Il s'agissait de créer dans plusieurs quartiers populaires de la métropole et de la région des lieux culturels dont le fonctionnement s'inspirait fortement des Nouveaux Territoires de l'Art (Naze, 2003), comme la Condition Publique à Roubaix et la Maison Folie de Wazemmes. Ici, l'événement a été l'occasion de concevoir des lieux culturels d'un nouveau

⁷⁶ A cet égard, le Getty Museum de Los Angeles (gratuit) représente l'archétype d'une conception consumériste et post moderne du musée où sont recrées des pièces de châteaux européens, côtoyant une collection hétéroclite de peintres impressionnistes.

⁷⁷ En effet, d'autres grands événements internationaux, en particulier les Jeux Olympiques, sont l'objet d'une vive compétition car ils offrent une audience plus large, mais ils nécessitent également des investissements plus massifs.

genre, articulant ambition architecturale⁷⁸, résidence d'artistes, équipements de proximité et animation de quartier. Créés pour l'événement, ces lieux existent toujours et prolongent la dynamique de l'événement. Pour la municipalité, le discours sur la culture est aujourd'hui utilisé pour promouvoir le nouveau plan d'urbanisme (« Un nouvel art de ville: le projet urbain de Lille ») et la maire, Martine Aubry, pose la culture au cœur de son projet politique (ou du moins du discours sur son projet politique : Aubry, 2004). En d'autres termes, le concept des Maisons-Folies, et l'ensemble du projet culturel de Lille 2004, est une forme d'intégration d'une logique *off* (les lieux émergents) dans un projet *in* (un événement métropolitain d'envergure).

* * *

Mener une stratégie culturelle innovante semble nécessaire pour le développement d'une ville. Toutefois, il convient de rester prudent et ne pas surestimer les retombées économiques de telles stratégies. Parvenir à construire une image positive de la ville, développer l'industrie touristique, attirer des investissements et renforcer sa position dans la compétition interurbaine nécessitent la réunion de conditions préalables : une volonté et un consensus politiques, l'existence de milieux culturels locaux, des financements et des partenariats publics et privés (Bianchini, 1993 ; Griffiths, 1995). A l'avenir de telles stratégies seront-elles toujours payantes ? Les villes qui se lancent aujourd'hui dans la bataille culturelle n'arrivent-elles pas trop tard ? Le positionnement sur de nouvelles niches (comme le *off*) peut-il servir de pis-aller ? Les trois exemples suivants mettent en évidence différentes modalités d'instrumentalisation du *off* par le *in*. Les deux premiers sont parisiens. Les Entrepôts Frigorifiques, dits Frigos, transformés en ateliers par des artistes, constituent un exemple d'intégration tardive d'un lieu *off* dans un projet urbain, à la suite d'une négociation longue et conflictuelle. Le projet de requalification des Pompes Funèbres (19^{ème} arrondissement) s'inspire des lieux *off* pour esquisser un nouveau mode d'action publique par la création d'un lieu culturel innovant. Il s'inscrit dans un quartier où les pratiques culturelles *off* ont été utilisées pour pacifier le secteur. Le troisième exemple, plus exotique, est la requalification d'un quartier culturel à Johannesburg (Afrique du Sud), où le *off* sert de justification à des délogements de population et à une hausse de standing. Les trois exemples traités ont été l'objet d'enquêtes de terrain alliant des entretiens approfondis avec différents acteurs des projets (voir la liste des entretiens en annexe), la consultation de différents documents ayant trait à l'aménagement du site, et des revues de presse. Au-delà de la problématique centrale du rôle du *off* dans les dynamiques urbaines, ces trois exemples abordent d'autres enjeux urbains contemporains : les limites de la patrimonialisation, la conception française de la concertation et la place des associations, le vide programmatique et le manque d'imagination des aménageurs, les risques de la transposition des modèles d'action.

⁷⁸ La Maison Folie de Wazemmes est devenue le symbole de l'événement, médiatisée dans de nombreuses revues d'architecture.

II. LES FRIGOS : DE LA RESISTANCE A LA NEGOCIATION

Le premier exemple est celui des anciens Entrepôts Frigorifiques, transformés progressivement en ateliers d'artistes et d'artisans, qui ont été intégrés à une vaste opération d'aménagement, la Zac Paris Rive gauche. Ce petit groupe d'artistes, plus ou moins organisé, va s'imposer dans l'opération, obtenir un certain nombre de concessions de la part de la Ville, et faire traîner d'autres programmes. L'histoire de cette conservation révèle l'évolution de l'attitude des pouvoirs publics vis-à-vis des lieux *off*, et plus généralement, la place aujourd'hui de la culture dans les sociétés urbaines.

L'histoire de la Zac met en lumière l'ensemble de ces enjeux. Malgré l'implantation d'un équipement culturel important (et imposant), la Bibliothèque Nationale, il n'avait pas été envisagé de créer un pôle culturel fort à Paris Rive gauche. Dans les premiers projets d'aménagement, pas d'autres équipements culturels n'étaient prévus ; la culture n'était pas comprise comme un enjeu urbain. Progressivement, suite à la résistance des occupants des Frigos, à l'implication des associations locales et à l'arrivée de nouveaux opérateurs culturels (le multiplex MK2, les galeries d'art de la rue Louise Weiss), le programme de la Zac a été ajusté, prenant en compte des dynamiques sociales fortes. Le cas des Frigos montre aussi la difficulté, pour une collectivité publique, d'agir fermement contre des artistes. En effet, la destruction de ce lieu occupé par les artistes est devenue impossible. Par leur charge symbolique (et médiatique), les Frigos deviennent un véritable enjeu politique, se transformant en cas insoluble. En d'autres termes, les acteurs de ce lieu *off* menacé de démolition, ont mis en œuvre différentes stratégies de résistance face aux pouvoirs publics. Progressivement, par son ancienneté sur le site, son implication dans le quartier et sa communication, ce lieu *off* devient inexpulsable, forçant la municipalité à inventer des solutions nouvelles qui le rendent *in*.

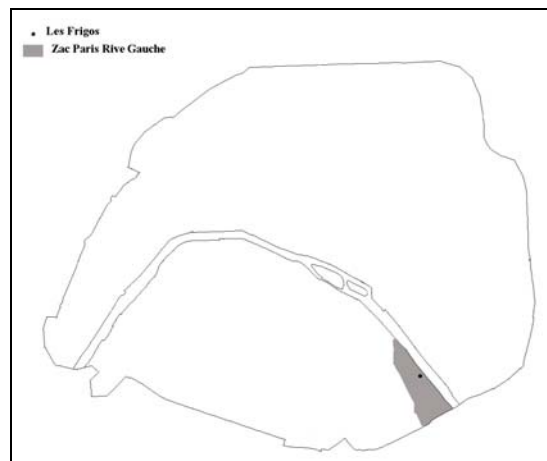
Les conflits entre les occupants des Frigos et l'aménageur s'inscrivent dans l'histoire de ce projet urbain qui n'a pas su se servir de la culture *off*. Pourquoi et comment la Ville de Paris a-t-elle pris à la décision de conserver le bâtiment des Entrepôts Frigorifiques, voué initialement à la démolition ? Pourquoi, après huit années de concertation, les problèmes posés par cette conservation (la délimitation du parcellaire et le statut d'occupation) tardent-ils tant à être résolus ? Après avoir présenté le contexte d'aménagement de la zone, nous répondrons à ces deux questions en montrant comment la Ville et la Semapa se désengagent progressivement de la concertation sur le 91, quai de la Gare, en transformant un problème d'aménagement en objet de politique culturelle⁷⁹.

⁷⁹ Pour cette étude de cas, nous avons réalisé des entretiens avec différents acteurs (responsables associatifs, aménageur, ville, garant de la concertation) ; nous avons consulté les documents de planification et de présentation des enquêtes publiques sur les différentes versions du Paz, ainsi que les comptes-rendus des réunions de concertation du groupe « 91 » ; nous avons également réalisé une double revue de presse : sur la presse « classique » (Le Parisien, Le Monde, le Figaro, Libération, les Echos) et sur le journal édité par la Semapa, qui est un outil de communication sur le projet.

A. Paris Rive gauche : une opération d'envergure

La Zone d'Aménagement Concertée (Zac) Paris Rive gauche est la plus grosse opération d'aménagement de Paris et de l'Ile-de-France des années 1990-2010. L'histoire de cette opération constitue le contexte d'émergence de la question du 91, quai de la gare. Pour comprendre pourquoi et en quoi ce site est devenu un objet de cristallisation des conflits et des enjeux d'aménagement, il convient de présenter l'histoire de cette opération : ses origines, ses principaux éléments de programmation, ses moments-clés, ses éléments conflictuels, et les spécificités des procédures de concertation.

Fig. 4. Localisation de la Zac Paris Rive gauche et des Frigos



Graphisme : Elsa Vivant

1. Les origines de la Zac Paris Rive gauche

Le territoire actuel de la Zac est situé sur l'ancienne gare de fret ferroviaire de Tolbiac, soit 130 hectares de friches ferroviaires et industrielles en bord de Seine et dans Paris intra-muros. Dès la fin des années 1970, le départ des établissements industriels et la volonté de la Sncf de mettre fin aux activités de la gare de marchandises ont incité la Ville à réfléchir au redéveloppement de ce territoire. Un certain nombre de qualités en font un site potentiellement exceptionnel pour les aménageurs :

- Sa localisation : intra-muros, en bordure de Seine, à proximité du centre de Paris.
- Sa forme urbaine : vaste territoire en friche, bien circonscrit géographiquement.
- Son foncier : peu de propriétaires différents, et pour la majorité, des propriétaires publics (Sncf et Ville de Paris).

Au cours des années 1980, ce site a été l'objet de nombreuses réflexions d'aménagement, dans le cadre de projets événementiels tels que l'organisation d'une Exposition Universelle en 1989 ou l'accueil des Jeux Olympiques de 1992. Ces événements n'ont pas eu lieu à Paris, mais ces projets ont nourri les travaux de l'Atelier Parisien d'Urbanisme (Apu). Très rapidement, il est apparu que ce site pouvait devenir un élément clé dans la politique de rééquilibrage est-ouest de Paris, dans un dispositif incluant également l'aménagement de Bercy. En 1989, la décision, par le président François Mitterrand, d'installer la nouvelle Bibliothèque de France sur ce site

constitue un élément déclencheur du réaménagement du secteur, aboutissant en 1991, à la création d'une Zac, alors appelée Seine Rive gauche, par le Maire de Paris, Jacques Chirac.

2. Les grands objectifs de la Zac

Cette Zac a été conçue dans le cadre du schéma général de rééquilibrage est-ouest de Paris et de l'agglomération. L'objectif général de cette opération est de créer un nouveau pôle d'activités tertiaires supérieures dans l'Est parisien, en contrepoids de la Défense et du 8^{ème} arrondissement. Un des principaux axes programmatiques est la construction de bureaux de haut de gamme. A cette ambition première s'ajoute la volonté de relier l'ancien 13^{ème} arrondissement à la Seine, c'est-à-dire de créer une continuité urbaine. Cela se traduira par un parti pris d'aménagement fort et structurant : la création d'une dalle couvrant les voies ferrées de la gare d'Austerlitz et assurant la continuité entre l'ancien 13^{ème}, les nouveaux quartiers et les berges de la Seine⁸⁰. Ce choix d'un urbanisme sur dalle implique un coût d'opération très élevé et donc un risque financier à maîtriser au maximum. Il oblige également à de fortes densités. Le troisième grand axe d'aménagement est la mixité des fonctions. Il ne s'agit pas uniquement d'un quartier d'affaires stricto sensu (comme La Défense), mais d'un véritable quartier urbain où se trouvent, outre les bureaux, des logements, des commerces et équipements de proximité, des espaces verts, des réseaux de transport en commun et des équipements publics. Les nombreuses difficultés rencontrées par l'aménageur ont fait évoluer le programme, augmentant le nombre de logements sociaux et créant ou localisant des équipements publics structurants à Paris Rive gauche : la Bibliothèque Nationale de France (dont l'architecture monumentale s'impose sur un des secteurs), l'Université Paris 7, l'Inalco, et peut-être le Tribunal de Grande Instance de Paris. Imaginé comme un nouveau quartier d'affaires et de standing, Paris Rive gauche s'est réorienté vers une offre plus éducative, culturelle et administrative. Ces équipements légitimants sont utilisés comme une base de consensus, justifiant et permettant le développement de l'opération, dont les premières orientations avaient été fortement contestées.

Le territoire de Paris Rive gauche est divisé en trois grands secteurs (Tolbiac, Masséna, Austerlitz), dont la conception est attribuée à des architectes coordonnateurs différents, sélectionnés par consultation. Leur rôle n'est pas de concevoir les bâtiments, mais d'organiser l'aménagement de ces secteurs selon des grands principes directeurs urbains et architecturaux⁸¹. Par exemple, lors de la première phase de la consultation du secteur Masséna, il était demandé aux architectes de ne pas dessiner. Ils devaient définir des grands principes de composition urbaine de nouveaux quartiers urbains homogènes, soumis par la suite aux architectes de maîtrise d'œuvre (Werquin, Pélissier, 1997).

L'organisme aménageur est la Semapa, Société d'Economie Mixte d'Aménagement de Paris, dont les actionnaires principaux sont la Ville de Paris (57%) et la Sncf (20%), également principal propriétaire foncier. La RIVP (Régie Immobilière de la Ville de Paris), la région Ile-de-France et l'Etat sont aussi membres de la Semapa. Cette Sem d'aménagement intervient

⁸⁰ A la différence de la Défense, la dalle de Paris Rive Gauche n'assure pas une séparation des flux piétons/automobiles.

⁸¹ Roland Schweitzer pour le secteur Tolbiac, Christian de Portzamparc pour le secteur Masséna, Christian Devillers pour le secteur Austerlitz, et Bruno Fortier pour l'aménagement de la rue du Chevaleret.

principalement dans le 13^{ème} arrondissement, et comme c'est la règle à Paris, le maire de cet arrondissement est également le président de la Semapa⁸².

3. Une opération marquée par de multiples crises

Cette opération a connu depuis 1991 bien des crises, qui ont fait évoluer son programme. La mobilisation et la pression des associations, les aléas du marché immobilier, les alternances politiques ont contribué à ces changements.

a. La mobilisation des associations

Même si le site n'était pas réellement habité à l'origine, quatre associations du quartier (Tamtam, Ada 13, et les deux associations du 91, quai de la Gare) se sont mobilisées très rapidement contre la Zac et ses principes d'aménagement⁸³. Elles ont déposé un recours contentieux au Tribunal administratif qui a annulé le Plan d'Aménagement de Zac (Paz) en 1993. Après un procès en appel, la Ville de Paris obtient le rétablissement du Paz dix mois plus tard. Mais les élections municipales de 1995 approchent, et il devient évident que la Zac sera au cœur des débats et des enjeux de cette élection. C'est en particulier le coût et le principe de la dalle qui inquiètent.

Après l'élection de Jean Tiberi (RPR), héritier de la période Chirac, la réflexion sur la Zac est réellement relancée. Le Paz sera modifié en 1996 et approuvé, après enquête publique, en 1997. Toutefois, les méthodes de la municipalité sont critiquées : le rapport des commissaires enquêteurs préconise la mise en place d'une procédure de concertation avec les associations (Renaud, 2001). Une formule complexe, novatrice et inédite de concertation a été élaborée, s'inspirant de la charte de l'environnement, rédigée par la Ministre de l'Environnement de l'époque, Corinne Lepage. Ce document, sans valeur législative ou juridique réelle, prévoyait, pour les grandes opérations d'aménagement, la mise en place d'une concertation en amont, avec la nomination d'un garant des procédures. Le rôle du garant est de vérifier la bonne circulation des informations afin de développer des relations non conflictuelles entre toutes les parties en présence. Il veille notamment à ce que les associations soient correctement informées (en qualité et en quantité) et à ce qu'elles aient les moyens nécessaires à leur action. Le Préfet Gilbert Carrère a été appelé par la Ville à jouer ce rôle de garant⁸⁴. Des instances de la concertation, réunissant la Ville de Paris, la Semapa, les associations, les entreprises, etc. ont été mis en place : le comité plénier de la concertation⁸⁵, le bureau de ce comité⁸⁶, une maison des associations⁸⁷. Dans le même temps, des groupes de travail sont organisés soit sur des thèmes

⁸² Jacques Toubon (RPR) jusqu'en 2001, Serge Blisko (PS) depuis 2001.

⁸³ Dit autrement, les associations mobilisées (hormis les associations spécifiques du 91, quai de la Gare) ne sont pas des mouvements d'habitants ou de riverains *stricto sensu* (comme ce fut le cas dans d'autres secteurs de Paris où les associations d'habitants se sont mobilisés contre des opérations d'aménagement sur leur quartier), mais des associations porteuses d'un projet et d'une vision de la ville.

⁸⁴ La position du garant est très importante car il est considéré par tous les interviewés comme une personnalité neutre et au-dessus des conflits, ce qui est aussi apparu lors de l'entretien que nous avons réalisé avec lui.

⁸⁵ Il se réunit deux à trois fois par an.

⁸⁶ Il se réunit environ tous les deux mois.

⁸⁷ Où un chargé de mission s'assure que les associations sont correctement informées, et les aide à jouer leur rôle de contre-pouvoir.

transversaux (déplacement, enseignement, culture, commerce...) soit sur des secteurs territoriaux (Masséna, Tolbiac sud...) ⁸⁸.

L'objectif de la concertation est de limiter les recours contentieux. Et de fait, très peu de recours ont été déposés, et rares sont ceux qui ont été jugés. Le dispositif de concertation mis en place est outil de construction d'un consensus. La complexité du dispositif révèle une réelle hantise de la part des élus à prendre des décisions sur cette opération. En effet, le portage politique sur cette Zac est très faible, entre autre parce que les enjeux politiques y sont trop importants. Le dispositif de concertation permet aux élus de se désengager au profit des instances de concertation. Pour l'aménageur, cette situation est parfois très contraignante, n'ayant pas de légitimité politique pour agir fermement. Dans le cas des Entrepôts Frigorifiques, ce désinvestissement politique au profit d'une concertation « démagogique » explique la durée des discussions.

b. Aléas du marché immobilier : les risques pour l'équilibre financier de l'opération

A cause du principe d'aménagement sur dalle pour couvrir les voies ferrées de la gare d'Austerlitz, cette opération publique est très onéreuse. La réalisation de la dalle par tranche permet de répartir les investissements dans le temps. L'aménageur, pour équilibrer son budget, compte sur la vente de charges foncières, en particulier dans l'immobilier de bureaux. Lorsque la Zac est créée, en 1991, la demande en immobilier de bureaux (et en logements) est extrêmement forte. On construit beaucoup ; certains disent trop. La création de la Zac permettrait de concentrer ces investissements sur un secteur que la municipalité souhaite promouvoir. De plus, le niveau de prix du marché immobilier est très élevé : la vente des lots selon ces prix permettrait d'amortir le coût d'aménagement et justifie le choix d'un urbanisme de dalle.

Mais, fin 1991, le marché immobilier parisien (de bureaux et de logements) s'effondre. La croissance des années précédentes, fortement spéculative, et la hausse des taux d'intérêt entraînent un ralentissement du rythme des ventes et un effondrement des prix. Une ombre plane sur l'opération : est-elle réalisable ? Les lots trouveront-ils acquéreurs ? A quel prix ? La vente des charges foncières financera-t-elle la réalisation de la dalle ? La collectivité (la Ville de Paris) devra-t-elle assumer un bilan financier négatif ? En 1996-97, le marché est au plus bas tant en volume qu'en montant. Le secteur Paris Rive gauche, encore en chantier, n'est pas particulièrement attractif pour les entreprises. Les investissements déjà engagés sont très importants. Cette incertitude financière pèsera fortement sur les décisions et modifications d'aménagement, et sur l'implication, ou plutôt la non-implication, des élus dans ce projet.

c. Un enjeu politique

On le sait, les enjeux de la politique parisienne dépassent le cadre strictement municipal, devenant parfois des affaires d'Etat. Parallèlement, l'Etat et ses représentants continuent de penser Paris comme le lieu d'expression du pouvoir, où il est important pour un chef d'Etat de

⁸⁸ Concernant le rôle des associations et le déroulement de la concertation à Paris Rive Gauche, voir les travaux de Yann Renaud, notamment : Renaud, 2001.

marquer son passage par la réalisation de monuments majestueux⁸⁹. Intervenir à Paris est un pari politiquement risqué, et la Zac Paris Rive gauche, aussi excitante soit-elle, suscite peu l'enthousiasme des élus.

A partir de 1994, c'est-à-dire après le recours des associations et la remise en cause de la Zac, dans la perspective des élections municipales, la Zac Paris Rive gauche a focalisé l'opposition municipale et est devenue un des objets centraux du débat. Mais après l'élection de Jean Tiberi (successeur « choisi » par Jacques Chirac), la Zac a été instrumentalisée au sein même de la majorité par la rivalité entre Jean Tiberi (Maire de Paris) et Jacques Toubon (Maire du 13^{ème} arrondissement et président de la Semapa), ce dernier s'estimant lésé par l'élection de Jean Tiberi. Cette querelle est montée en puissance jusqu'à l'explosion en avril 1998, lorsque Jacques Toubon crée son propre groupe au Conseil de Paris, perçu comme un putsch par le Maire. La crise sera résolue en quelques semaines : Jean Tiberi conserve l'Hôtel de Ville, et un certain nombre d'adjoints seront démis, en particulier Anne-Marie Couderc, adjointe à l'urbanisme et proche de Jacques Toubon, remplacée par Michel Bulté⁹⁰. Très soutenue par Jacques Toubon, l'opération a été boudée par les élus après sa tombée en disgrâce en 1998. Ce faible portage politique est accentué par la perspective des prochaines élections municipales dont la victoire semble incertaine.

En effet, petite révolution en 2001, la gauche plurielle (Parti Socialiste, les Verts, le Mouvement des Citoyens et le Parti Communiste) remporte les élections dans douze arrondissements et Bertrand Delanoë conquiert l'Hôtel de Ville. Le 13^{ème} arrondissement fait partie des arrondissements connaissant l'alternance ; Serge Blisko remplace Jacques Toubon à la mairie et à la présidence de la Semapa. La nouvelle municipalité souhaite trancher avec ses prédécesseurs, dans ses rapports avec les associations et les habitants dans une démarche de « démocratie de proximité⁹¹ » en particulier par le renforcement du rôle des maires d'arrondissement et la mise en place des conseils de quartier. Dans le même temps, elle souhaite réorienter les choix d'aménagement, en accord avec ses engagements électoraux, sur l'ensemble de Paris et également sur la Zac Paris Rive gauche. En ce sens, une nouvelle concertation sur le Paz a été lancée en juin 2002⁹² ; le nouveau Paz a été adopté en février 2003⁹³. Il acte la volonté de réduire le programme de bureaux pour augmenter celui des logements et des équipements universitaires, ainsi que la création d'espaces verts. Toutefois, l'aménageur déplore un portage politique qui reste faible ; le manque d'enthousiasme des élus est un handicap réel pour faire avancer les projets ralentissant la prise de décision. En effet, selon Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa :

Il y a des projets d'aménagements, s'ils ne sont pas portés par les politiques, ce n'est même pas la peine. Vous pouvez rester couché. [...] **On a eu pendant assez longtemps un portage politique assez faible** de ce projet-là. Et encore

⁸⁹ Les deux septennats de François Mitterrand sont sans doute les plus prolifiques en la matière : le réaménagement du Louvre et la création de la pyramide ; le prolongement de l'axe royal par la construction de la Grande Arche de la Défense ; l'Opéra Bastille, la Bibliothèque François Mitterrand.

⁹⁰ La presse de l'époque est une bonne source pour comprendre les enjeux de cette « guerre fratricide » (voir également : Furcy, 2003).

⁹¹ Dans la ligne de la loi votée par le gouvernement Jospin (PS) : loi n°2002-276 du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité à Paris, Lyon et Marseille.

⁹² Par la décision 6-2002, DAUC 14 du Conseil de Paris du 24-25 juin 2002.

⁹³ Délibération 2003 DAUC 28-2 du Conseil de Paris du 24-25 février 2003.

aujourd'hui. Je trouve que c'est un projet, curieusement, qui n'est **pas très aimé par les politiques**. Il n'est pas aimé. Il est plutôt **source d'emmerdements pour les politiques**. Ils le voient comme une source d'em, mais tous, tous.

Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa

Cette absence de portage et de volonté politique aura une forte incidence sur les formes et la durée de la concertation concernant le site du 91, quai de la Gare.

d. Un quartier qui sort de terre, malgré tout...

Après toutes ses péripéties, révolutions de palais, et changements de programme, où en est la Zac Paris Rive gauche⁹⁴ ? Qu'est-ce qui a été réalisé ? Que reste-t-il en suspend ? Qu'est-ce qui fait encore débat ? Le quartier qui est en train de sortir de terre ne ressemble pas à ce qui avait été projeté en 1991, à la création de la Zac. Conçu comme un simple quartier d'affaires en contrepoids à la Défense, Paris Rive gauche tend à devenir un « quartier latin bis », par la montée en puissance du programme éducatif et culturel. Si un certain nombre de grandes entreprises se sont installées (Sanofi-Aventis, Accenture, Réseaux Ferrés de France...), le nombre de m² de bureaux a été fortement réduit (de 900 000 à 700 000m²). Dans le même temps, le logement de standing a été limité pour augmenter la part des logements sociaux (environ 50% des 6000 logements construits). L'installation de l'Université Paris 7 sur plus de 200 000m² va profondément changer la structure du quartier (avec une présence de 20 000 étudiants et 10 000 enseignants et chercheurs). Aujourd'hui, ce qui manque encore cruellement, ce sont les commerces, et notamment les commerces de proximité. Par contre, les nouveaux équipements culturels ont trouvé leur place dans le secteur, comme le multiplexe MK2, les quatorze galeries d'art contemporain rue Louise Weiss, des magasins de design, et les Frigos, qui ont été conservés...

B. Les Frigos : un foyer de résistance

Un site a particulièrement cristallisé les conflits et les enjeux politiques sur la Zac : le 91, quai de la Gare où se situent les anciens Entrepôts Frigorifiques. Au cœur de la Zac, ce site occupé par des artistes résiste encore et toujours aux envahissants bulldozers que le Paz de 1991 leur destinait...⁹⁵ Comment ce lieu *off* s'est-il imposé dans le projet ? La mobilisation des associations du 91, quai de la Gare tant sur l'avenir et les projets visant leur site que sur d'autres opérations d'aménagement tout autour, permet d'analyser le jeu d'acteurs sur cette opération. Cet exemple met également en lumière la difficulté, pour une collectivité publique, d'agir contre les intérêts des artistes. C'est dans cette double optique que nous analyserons cet exemple, après avoir présenté rapidement le site du 91, quai de la Gare ; l'histoire de la présence des artistes sur ce site ; sa place dans les premiers documents d'urbanisme.

1. Une occupation précaire

Les conditions d'installation et d'occupation des artistes aux Frigos sont marquées par une grande précarité et des relations tendues si ce n'est conflictuelles avec les propriétaires.

⁹⁴ Pour un aperçu actualisé des réalisations à Paris Rive Gauche, on peut consulter le site Internet de la Semapa : www.parisrivegauche.com

⁹⁵ Dans nos entretiens (et dans la presse), beaucoup se plaisent à comparer les Frigos au célèbre village gaulois.

a. Le site du 91, quai de la Gare

Le site du 91, quai de la Gare⁹⁶ s'étendait à l'origine du bord de Seine jusqu'aux premières voies ferrées⁹⁷. Il comprenait, outre le bâtiment principal des Entrepôts Frigorifiques, un bâtiment appelé Mitjaville et plusieurs petits bâtiments ayant accueillis diverses activités industrielles, artisanales et artistiques. Le bâtiment principal du site est celui des Entrepôts Frigorifiques, également appelé Frigos. Il a été construit en 1920, après la première guerre mondiale, dans le cadre de la réorganisation de l'approvisionnement alimentaire de Paris, avec les Grands Moulins de Paris, situés à proximité. Les Entrepôts Frigorifiques permettaient de stocker des denrées périssables, en particulier de la viande. Ils ont été conçus pour cela avec les techniques de l'époque qui constituent encore aujourd'hui les qualités très spécifiques du bâtiment : murs très épais et isolants (avec du liège), forte portance du sol, grande hauteur sous plafond, circuits de refroidissement...

Fig. 5. Les Entrepôts Frigorifiques



Source : Elsa Vivant

b. L'arrivée des artistes

Avec le transfert du marché alimentaire des Halles à Rungis, la fonction du bâtiment devient désuète et est abandonné en 1971. Le bâtiment restera inutilisé pendant quelques années. En l'absence de projet pour ce site, la Sncf n'engagera aucun investissement, tant pour la

⁹⁶ Nous verrons par la suite l'importance de cette notion de « site » pour les associations.

⁹⁷ Du moins dans la conception qu'ont les associations du 91 de leur site.

conservation du bâtiment que pour sa démolition. En 1980, le propriétaire, la Sncf, met le bâtiment en location afin, d'une part d'en retirer quelques revenus (quoique faibles), et d'autre part de contrôler son occupation, autrement dit, d'éviter les squatters. Le bâtiment n'était pas habitable (selon les normes de confort), et son architecture particulière ne convenait pas à beaucoup d'activités. C'est pourquoi la majorité des locataires exercent des professions particulières : artistiques ou artisanales. La hauteur sous plafond, la taille des lots, l'isolation phonique, la forte portance au sol, et le montant (faible) des loyers satisfont les besoins de ce type d'activités. Les baux attribués aux locataires sont des conventions d'occupation du domaine public, qui légalisent l'occupation mais dans des conditions précaires, c'est-à-dire révocables avec un préavis d'un mois. Les loyers fixés par la Sncf étaient relativement bas (pour la surface des lots). Les occupants ont réalisé un certain nombre de travaux, parfois importants, pour améliorer le confort et l'habitabilité du bâtiment : création de sanitaires, percements de fenêtres.... De plus, à l'époque, le bâtiment était au cœur d'une sorte de *no man's land* ferroviaire ; des fêtes mémorables et des concerts pouvaient y avoir lieu sans provoquer de nuisances pour des riverains. Les Frigos sont devenus un lieu symbolique et festif pour toute une génération de jeunes parisiens au milieu des années 1980. Aujourd'hui, le nombre d'usagers du site est estimé à 250 personnes dans 80 ateliers. A l'occasion de journées portes ouvertes organisées deux fois par an, les artistes exposent leurs œuvres, permettant aux visiteurs de découvrir également l'originalité du bâtiment.

c. Les Frigos dans le Paz de 1991 : menaces de démolition

Que prévoit le Plan d'Aménagement de Zone (Paz) de 1991 pour le site du 91, quai de la Gare, et les activités qui y sont installées? Bâtiment sans grand intérêt architectural, situé au niveau des remblais nécessaires à la création de la dalle, les Entrepôts Frigorifiques doivent, selon le Paz de 1991, être détruit. Il ne semble pas alors pouvoir être intégré à la nouvelle topographie du site. Par contre, les artistes pourront être relogés dans les Grands Moulins que l'on prévoit de transformer en Cité des Arts Graphiques. D'autant plus que, dans le cadre du Paz, l'aménageur s'engage à reloger les actuels locataires (réguliers) de la Sncf. Le rapport de présentation du Paz précise:

Section 4.2.2. Les lieux singuliers, points forts de l'animation du nouveau quartier
[...] d. un nouveau centre d'équipements et d'animation au cœur du secteur Masséna.

[...] Il est en particulier envisagé d'y [dans les Grands Moulins] **réinstaller des artistes** aujourd'hui installés dans des bâtiments qui ne pourront être conservés du fait des nécessités de l'aménagement d'ensemble : c'est le cas de **l'immeuble appelé « frigorifique » appartenant à la SNCF, situé 91, quai de la Gare**, à proximité du carrefour entre la rue de Tolbiac et le quai de la Gare, et de l'immeuble situé près du centre de tri postal. [...]

Section 6. Le devenir des habitants et des activités actuellement présentés sur le site [concerne les locataires de la Sncf]

6.9 Les autres activités.

La réalisation de la Zac implique également la démolition de divers hangars, ateliers, dépôts, commerces et autres locaux ainsi que le départ d'activités diverses [...] notamment :

- [...] les ateliers d'artistes qui sont notamment implantés dans les anciens entrepôts frigorifiques.

[...] en ce qui concerne les **ateliers d'artistes, leur relogement sur le site est prévu dans le cadre d'une cité d'artistes, de nature à conserver et renforcer la vocation culturelle du secteur**

Direction de l'Aménagement Urbain, 1991: 24 et 49 (souligné par moi)

Ces dispositions n'ont guère enthousiasmé les principaux intéressés qui se sont mobilisés au sein de deux associations pour défendre leur « lieu » ou « locaux de production »⁹⁸ mais aussi, progressivement, pour promouvoir leur vision de l'avenir du quartier.

2. De la démolition à la conservation : une mobilisation efficace

a. Les associations du 91

Depuis 1985, les occupants du 91, quai de la Gare se sont constitués en association de locataires, afin de faire valoir leurs droits vis-à-vis du propriétaire, la Sncf. Cette association se présente comme une association purement de locataires c'est-à-dire qu'elle n'accepte les adhésions que des occupants ayant un bail en bonne et due forme (excluant de fait les sous-locataires, très nombreux aux Frigos, et les personnes extérieures). Ses préoccupations et ses luttes sont centrées sur la question du devenir du site du 91, quai de la Gare ; elle n'intervient quasiment pas dans les autres dossiers. Cette association est très organisée, et les membres de son bureau sont les mêmes depuis longtemps.

En 1991, face à la « menace » que constituait la Zac, un schisme est apparu entre les occupants. Une partie d'entre eux a créé une autre association : l'Association pour le développement du 91, quai de la Gare dans l'est parisien (Apld 91). Cette association a un objectif plus global d'intervention sur l'ensemble de la Zac, avec une vision générale sur la ville et pas seulement sur le devenir du site du 91, quai de la Gare. C'est une association à vocation plus politique que l'association des locataires qu'elle juge trop frileuse, en opposition très marquée avec la municipalité de l'époque (de droite) et qui tente de résister à une conception purement capitaliste de la ville⁹⁹. Elle revendique beaucoup plus d'adhérents (900 personnes) que l'association des locataires, mais ses critères d'adhésion sont beaucoup plus larges ; de nombreux adhérents ne sont pas occupants du 91, quai de la Gare.

L'association était très pointue là-dessus de **ne pas s'occuper uniquement du site** mais de l'ensemble de la Zac, c'est-à-dire de 120 hectares. [...] nous ne sommes **pas focalisés sur le phénomène artiste**, mais nous sommes focalisés sur le phénomène d'urbanisme. Quel genre d'urbanisme ? Pour quels habitants ? A quel prix ? Et qui a droit à la ville ?

[...] des manip' financières très aléatoires, selon l'économie, selon la bourse, selon tout ce qu'on veut. [...] c'est dans le cadre de la mondialisation, je suis hostile. Par conséquent, l'association, et ceux qui ont adhéré ont compris et ont bien voulu suivre ce raisonnement là : l'idée de **ne pas s'inscrire dans une économie d'une**

⁹⁸ Selon leur propres termes.

⁹⁹ Il convient de noter l'importance de la personnalité de l'ancien président et créateur de l'Apld 91, Jean Paul Réti, qui a impulsé l'orientation politique de cette association. Beaucoup identifient Apld 91 à Jean Paul Réti. Réciproquement, il semble que J.P. Réti lui-même s'identifie à l'association et s'approprie ses missions, objectifs et actions: lors de notre entretien, il n'a cessé d'utiliser le « je », première personne du singulier pour désigner l'association.

certaine conception. Ce n'est pas des ateliers d'artistes qu'on a maintenu, c'est un principe que nous avons défendu, d'une économie qui est différente de celle qu'ils voulaient imposer sur ce demi-hectare. Alors, je ne dis pas que tous les membres de l'association ont adhéré pour ça, beaucoup ont adhéré simplement pour garder leur outil de travail, comme on l'appelle. Néanmoins, dans toutes mes interventions, ce qui a sous-tendu mon action c'était ça : dire non à des prétentieux qui pensaient pouvoir nous offrir mieux, d'après eux, et ailleurs, sans même réfléchir aux conséquences de ce qu'ils allaient faire.

Jean Paul Réti, fondateur et ex-président d'Apld 91

Malgré cette scission, les deux associations s'accordent à considérer que le 91, quai de la Gare est un site plus qu'un simple bâtiment. Ces orientations auront une grande importance lors de la concertation avec la Ville¹⁰⁰. Elles partagent aussi l'idée que les occupants du 91, quai de la Gare sont avant tout des *professionnels* ayant besoin de locaux pour exercer leur *activité productive*. Elles récusent l'idée que le 91, quai de la Gare serait un site « d'artistes », même si ceux-ci sont majoritaires. Elles refusent le qualificatif d'*artistes* que leur attribuent tous les autres acteurs du projet dont la Semapa et la Ville de Paris ; dans tous les débats du Conseil de Paris, toutes les interventions les présentent comme des artistes. Jacques Limousin, actuel président de l'association des locataires, regrette même ne pas avoir créé une association de professionnels¹⁰¹. On retrouve ici une des revendications des intermittents du spectacle, professionnels de la culture, dont les revenus proviennent d'une activité précaire et incertaine. Ils mettent en avant leur compétences professionnelles et la spécificité de leur domaine d'activité, justifiant un traitement spécifique (dans le cas des intermittents, le régime d'indemnisation du chômage ; dans le cas des Frigos, les conditions d'accès à des locaux professionnels). Se présenter comme des professionnels (de l'art, de la culture ou de l'artisanat) permet également de rompre avec l'image romantique de l'artiste maudit et sans le sou, et avec celle de l'artiste compromis dans le star-système aux revenus conséquents.

En 1992, les deux associations se sont alliées à Tamtam et Ada13 pour contester devant le tribunal administratif la création de la Zac. Malgré leurs efforts et une première condamnation par le tribunal, l'opération se poursuit, et en 1993, la consultation sur l'aménagement du secteur Masséna est lancée.

b. Des interventions extérieures en faveur des occupants

(1) Le choix de l'architecte coordinateur du secteur Masséna

Le site du 91, quai de la Gare est situé au nord du secteur appelé Masséna. En 1993, une vaste consultation est lancée pour concevoir les orientations urbaines et architecturales du secteur. Cette consultation avait pour objectif d'allier la recherche d'une forme urbaine novatrice et le pragmatisme afin de concevoir un nouveau quartier urbain. Les équipes étaient invitées à réfléchir autour d'un certain nombre de thématiques :

- La lutte contre la banalisation des rues : découpage parcellaire, délimitation de cœur d'îlot ;

¹⁰⁰ Nous verrons ultérieurement qu'une troisième association a été créée (Arts Frigos), mais celle-ci intervient peu dans le cadre de la concertation. Par ailleurs, tous les occupants du 91, quai de la Gare ne sont pas membres d'une association.

¹⁰¹ Entretien réalisé le 12 février 2005.

- Le rôle des rez-de-chaussée dans l'animation des rues (autre que commerciale) ;
- La mixité fonctionnelle bureaux / logements ;
- Le relief: nouvelle topographie générée par la dalle ;
- Les jardins et espaces verts.

Cette consultation s'est déroulée en en deux phases :

1. Phase de contenu : présentation de la démarche de travail. Il était demandé aux équipes de faire émerger les idées directrices sans faire de plan de masse
2. Phase de mise en forme : plan masse et mise en forme par une simulation.

A l'issue de la première phase, seules cinq équipes¹⁰² ont été retenues parmi les dix participantes¹⁰³. Parmi les propositions, seules deux équipes prévoient la conservation possible (mais partielle) du bâtiment des Frigos : Castro et (de) Portzamparc. La proposition retenue, en 1997, est celle de l'équipe formée par Christian de Portzamparc et Thierry Huau développant l'idée de l'îlot ouvert¹⁰⁴. Ce choix est un premier acquis pour le 91, quai de la gare puisqu'il semble garantir leur conservation.

(2) *Les recommandations de la commission d'enquête publique*

Après les élections de 1995, le nouveau maire, Jean Tiberi, relance la réflexion sur la Zac qui abouti en 1996, à une modification du Paz, qui commence à ouvrir les possibilités de conservation pour le 91 quai de la gare. Les recommandations formulées par la commission d'enquête publique¹⁰⁵ accentuent ce parti pris :

4.2.8. « **préserver l'environnement immédiat des occupants des « frigos » en leur accordant dans toute la mesure du possible une partie de l'espace libre dont ils jouissent actuellement** »

La commission évoque dans cette recommandation l'aménagement des abords des anciens entrepôts frigorifiques. Dans le corps du rapport et en dehors de sa recommandation de conclusion, la commission évoque aussi « **la conservation du bâtiment des Frigos et de son annexe Nord, la reconstitution d'un espace libre structuré par le bâtiment des Frigos, et un nouveau bâtiment susceptible d'accueillir les anciens occupants de Mitjaville** ».

Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction, 1997a (souligné par moi)

Elle propose également d'examiner en détails tous les problèmes liés à cette question du 91, quai de la Gare dans un groupe de travail spécifique au sein du comité de concertation.

¹⁰² Equipes Treuttel, Garcias ; Girard, Israël, Coulon ; Castro, Denissof ; Huet, Wirtz et Portzamparc, Huau.

¹⁰³ Les cinq autres équipes sont : Madec, David, Dervieux, Verjus ; OMA, Koolhaas ; Rémon, Henry, Peter, Celnikier ; Valode, Pistre, Desvignes, Dalnoky ; Ibos.

¹⁰⁴ Leur proposition consiste à réconcilier les deux grandes théories de la composition urbaine et de l'architecture, que l'on retrouve dans le 13ème arrondissement:

- La continuité de l'espace public parisien (dessin des rues, alignement, mitoyenneté des immeubles, respect des gabarits), ce que C. de Portzamparc appelle l'Age I de la ville ;
- le Mouvement Moderne (secteur des Olympiades), ou Age II de la ville.

Il développe une sorte d'entre-deux avec l'idée de l'îlot ouvert, ou Age III de la ville, où les choix architecturaux d'un nouveau bâtiment dépendent de ceux des constructions voisines, créant ainsi une sorte d'urbanisme générique. Pour une présentation plus complète de la proposition de Portzamparc (et des autres équipes) voir : Werquin, Péliissier, 1997

¹⁰⁵ L'enquête publique s'est déroulée du 30 septembre au 30 novembre 1996.

c. Le nouveau Paz de 1997 : vers la conservation des Frigos

(1) Une conjonction d'éléments favorables

Outre ce qui vient d'être dit quant aux choix d'aménagement, il convient de rappeler quelques éléments de contexte déjà évoqués qui éclairent les décisions qui vont être prises.

- En 1997, on se situe au creux du marché immobilier, tant en volume de vente qu'en niveau de prix. La perspective de réaliser de « bonnes affaires » pour la Semapa est encore lointaine (ce qui sera par contre le cas au début des années 2000).
- La crise au sein de la majorité municipale est déjà dans l'œuf : Jacques Toubon, qui n'a jamais accepté que Jean Tibéri lui soit préféré, fomenté déjà son « putsch ».
- L'opposition municipale (gauche) est très ancrée dans le milieu associatif, en particulier les associations de quartier et de protection du cadre de vie, dont elle relaie les revendications au Conseil de Paris (Lidgi, 2001).

Dans ce cadre complexe, le 91, quai de la Gare devient un symbole de l'opposition, de toutes les oppositions : opposition municipale au sein du Conseil ; opposition au sein de la majorité ; opposition à la Zac.

Le Frigo devient un peu un **point de focalisation de l'opposition** d'un certain nombre **d'associations à Paris Rive gauche**. En 94-95-96, il y a des élections municipales qui se préparent, et très clairement, **le Frigo focalise l'opposition à l'ancienne majorité** avec le soutien de la majorité actuelle. On a dépassé un peu le simple cadre du : on cherche à voir la manière dont le Frigo peut s'insérer dans un quartier. Je veux dire : ça devient le point focal, un des éléments d'opposition qui fédère, qui cristallise cette opposition au projet de Paris Rive gauche. [...] Je crois qu'il ne faut pas être naïf. C'était un des lieux qui a focalisé beaucoup l'opposition municipale. L'opposition à la municipalité précédente. [...] Donc là, c'est le tollé général. Et 97, on est à trois ans des élections. Tout le monde avait à peu près compris. Oui, oh lala, j'oublie l'élément politique. Je vous raconte pas l'ambiance Toubon / Tibéri [...] Moi je crois que c'était en 97. 97-98. Et puis les élections, c'était 2001. Tibéri est resté 2ans et demi. Donc là, c'était plus gérable. C'était l'explosion. Tout le monde savait bien que la droite allait perdre la municipalité. Je crois que ce n'est pas innocent cette période.

[...] Ce n'est pas très glorieux toute cette époque-là. Ça pollue considérablement le débat politique. Evidemment, **l'opposition municipale de l'époque s'engouffre** là-dedans avec bonheur et volupté. Ce qui est parfaitement légitime aussi. Tout ça ne rend pas, ne permet pas une grande sérénité dans les débats.

[...] **C'est devenu une opposition totale**. Il fallait plus rien construire autour. Il fallait restituer les 4000m². Il fallait signer tous les engagements possibles et imaginables. L'immeuble de bureaux qui était devant, il fallait le couper en deux pour qu'on continue à voir la Seine. Moi, je me souviens d'un tract disant que les animaux allaient boire à l'eau et que c'était anormal d'enfermer le Frigo derrière un immeuble de bureaux. [...] manifestement, **le Frigo devient un enjeu de l'opposition globale à Paris Rive gauche**.

Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa

Mais si le 91, quai de la Gare cristallise les oppositions, c'est également un moyen facile de s'opposer, d'être contre, sans toutefois remettre véritablement en question les principes fondamentaux de la Zac.

(2) *Le nouveau Paz*

En accord avec le parti pris de l'architecte coordonnateur du secteur Masséna, la conservation du bâtiment du 91, quai de la Gare est actée en juillet 1996 par le Maire de Paris, lors de la présentation du projet de Paz modifié au Conseil de Paris :

[...] Ce quartier [Masséna] est également situé au bord de la Seine. Il a la chance d'accueillir une communauté d'artistes active, le 91 quai de la Gare, dont j'ai décidé **de conserver les bâtiments** et que je souhaite aider.

Délibération 8 – 1996 D. 944 (souligné par moi)

Ce sont à la fois des arguments de l'ordre du soutien aux activités présentes et de la dimension patrimoniale de la conservation de la « *mémoire de l'activité industrielle du site* » qui sont mis en avant (Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction, 1997b). Cette volonté est pérennisée dans le rapport de présentation du Paz modifié approuvé, avec une petite nuance cependant :

Au Nord-Ouest de ces bâtiments [les grands Moulins], il est prévu de **conserver en grande partie** l'immeuble des anciens entrepôts frigorifiques, occupé aujourd'hui par des ateliers d'artistes ; ce bâtiment est situé 91 quai Panhard et Levassor, à proximité du carrefour avec la rue de Tolbiac ; les **fonctions artistiques** aujourd'hui exercées dans ce bâtiment **constituent un atout important pour la vie culturelle et l'animation de ce secteur**.

Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction, 1997b : 37 (souligné par moi)

La conservation *des* bâtiments est devenue la conservation *partielle du* bâtiment des Frigos. Cette conservation est révélatrice de l'enjeu patrimonial aujourd'hui et répond à une demande sociale d'historicité dans les nouveaux projets urbains. Le bâtiment des Frigos est un symbole du quartier dont il rappelle l'histoire. Lors de la réunion du Conseil de Paris où a été approuvé le Paz modifié (en juillet 1997), les débats ont été d'ailleurs houleux. Un élu de l'opposition, Jean-François Blet¹⁰⁶, a défendu ardemment l'idée d'une conservation totale de l'ensemble du site, « ce fanal artistique », proposant même un amendement (rejeté) reprenant les souhaits des associations :

Conformément à la recommandation des commissaires-enquêteurs, l'environnement immédiat des occupants des Frigos sera préservé, les ateliers Mitjaville seront maintenus ainsi que l'esplanade les reliant aux Frigos. Cet espace libre, lieu d'animation et d'exposition, actuellement orienté à l'Est, pourra, après la nécessaire concertation avec les associations du 91, quai de la Gare, être déplacé au Nord, ouvrant ce site artistique sur la Seine en une continuité visuelle, spatiale et créatrice.

Jean François Blet, débats sur la délibération 1997 DAUC 157-1, conseil de Paris, juillet 1997

Dans la concertation, les associations du 91 se sont longtemps attachées à cette proposition, considérée comme inadmissible par la Ville.

Un premier incendie partiel du bâtiment Mitjaville en janvier 1997 avait déjà mis le bâtiment en sursis. Un second, le 16 septembre 1997, mis en évidence les problèmes de sécurité dans ces bâtiments. Si le bâtiment des Entrepôts Frigorifiques sera conservé, les conditions de ce

¹⁰⁶ La position de cet élu est intéressante. Elu Vert (réélu en 2001), président de la Claq (Coordination et Liaison des Associations de Quartiers), Jean-François Blet a toujours soutenu les associations du 91 au Conseil de Paris. Il est représentatif d'une certaine vision de la politique et du rôle des associations que l'on retrouve aujourd'hui dans la nouvelle municipalité. Son ancrage dans le milieu associatif local lui permet d'être leur porte-parole élu lors des réunions du Conseil de Paris.

maintien vont être longues à déterminer. Ce sera l'objet d'une concertation débutée en 1997 et toujours en cours en 2005.

d. La mise en place de la concertation

La commission d'enquête publique du Paz modifié préconisait la mise en œuvre d'un processus de concertation. Dans ce cadre, un groupe de travail « 91, quai de la Gare » a été mis en place. Alors que tous les autres groupes planchaient sur des questions transversales (déplacement, enseignement-recherche, ...) ou sur des territoires en cours d'aménagement (Masséna, Tolbiac sud,...), les travaux du groupe 91 étaient centrés uniquement sur les problèmes du 91. Ce dispositif est exceptionnel : il met en lumière les rapports difficiles voire conflictuels entre les deux parties. Car très vite, la constitution de ce groupe s'est révélée « bipolaire » (outre les garants de la concertation) : d'un côté, la Ville, la Semapa, les experts ; de l'autre, les représentants des deux associations du 91. En effet, les autres associations actives dans la concertation se sont très peu engagées dans ce groupe : peu représentées, elles ont peu participé aux débats¹⁰⁷. Ce groupe de travail s'est réuni la première fois le 2 juin 1997. Jusqu'en janvier 2002, date de la dernière réunion, il s'est réuni 16 fois, à un rythme assez irrégulier. Le dispositif s'est encore un peu plus compliqué avec la création de sous-groupes de travail (« sécurité » et « devenir ») en 1999 et 2000. Comme pour l'ensemble du dispositif de concertation, la complexité et la spécificité des procédures de concertation sur les problèmes du 91, quai de la Gare sont révélatrices des difficultés pour la Ville et l'aménageur d'intervenir sur ce secteur. D'ailleurs, le déroulement des réunions n'a pas toujours été constructif, un certain nombre de blocage sont apparus, et, le garant a parfois dû souligner le recul apporté par certaines réunions. Nous verrons par exemple que les associations du 91 ont bloqué le processus de concertation en lançant un véritable ultimatum à la Ville pour l'abandon d'un projet de rue, lors de la réunion du 12 février 1998.

Plusieurs projets ou problèmes ont été source de discussions voire (le plus souvent) de conflits lors de ces réunions. On peut les classer en deux catégories d'enjeux qui ont structurés l'ensemble des débats de la concertation sur le 91, quai de la Gare :

- *Un enjeu d'aménagement* : qu'est-ce que le 91, quai de la Gare ? Quelles sont ses limites ? Outre les questions liées au parcellaire et d'insertion urbaine, l'accessibilité et surtout la visibilité du bâtiment garantiraient le bon fonctionnement des activités résidant aux Frigos. En arrière plan, cela recoupe la lutte des associations pour la reconnaissance du 91, quai de la Gare comme étant un site, dépassant le simple bâtiment des Entrepôts Frigorifiques.
- *Un enjeu d'ordre juridique*: quel statut pour les occupants? Quelle marge de manœuvre entre le désir légitime des occupants d'avoir un statut stable et le besoin de satisfaire l'intérêt général ?

C'est autour de ces deux catégories d'enjeux que vont être exposées les difficiles avancées de la concertation, aboutissant à la situation actuelle : une impasse dont la Ville n'arrive plus à sortir...

¹⁰⁷ D'après les comptes-rendus des réunions du groupe de travail consultés à la Semapa.

C. Plus qu'un bâtiment, un site

Dès le principe de la conservation du *bâtiment* acquise, les associations ont posé la question en terme de *site* plutôt qu'en terme de bâtiment. C'est-à-dire qu'elles souhaitaient s'approprier l'ensemble du site, à l'époque encore en friche, autour du bâtiment des Frigos, notamment vers la Seine, pour y (faire) construire de nouveaux locaux. En effet, s'estimant lésées par la démolition du hangar Mitjaville (1800m²), elles ont réclamé et obtenu le principe d'une « restitution » de 4000m² de locaux¹⁰⁸. Reste à savoir où les localiser...

1. Création du parcellaire : premiers achoppements

Pour l'aménageur, la base de son travail, c'est de créer des voies et des parcelles ; de délimiter l'espace public et l'espace privé. C'est donc le premier problème auquel il s'atèle¹⁰⁹. Suivant le plan de l'architecte coordonnateur, il crée un parcellaire et de nouvelles rues, sources du premier conflit : les voies prévues diviseraient le terrain originel du 91 et l'une entraînerait la démolition de l'aile nord du bâtiment. Les associations s'opposent à ce redécoupage parcellaire, en étant particulièrement attentives à ce que le tracé soit le plus loin possible du bâtiment principal. Lors des premières réunions du groupe de travail, elles en ont fait leur cheval de bataille, espérant même que cette rue ne soit pas créée. Premier achoppement autour d'un thème central et symbole de nombreuses autres questions (l'aménagement de la parcelle nord, le maintien de l'adresse sur le quai, la visibilité et l'accessibilité du site), l'opposition à la création de cette rue a mobilisé des arguments variés, pas toujours de bonne foi ; les comptes-rendus des réunions nous en donne un aperçu :

La discussion qui suit et qui porte sur le développement du 91 est confuse et il devient impossible d'établir un compte-rendu. Tout au plus peut-on dire que **les associations considèrent que tout tend à les étouffer en les privant de vue, d'air, d'espace, de capacité de développement, d'accès vers la Seine.**

Remarque du rédacteur, Compte-rendu de la réunion du groupe de travail 91, quai de la Gare du 29 octobre 1997 (souligné par moi)

Depuis 12 ans, des milliers de personnes sont passées au 91. Ils ont besoin d'un accès simple et lisible. Pour [Jean Paul Réti], la **rue prévue au Nord « casse » cet accès**. [Jean Paul Réti] constate que tous les lieux publics connus ont un vaste espace de « respiration » (BNF, Musée d'Orsay). Ces espaces proposent une approche « ludique » des lieux.

Jean Paul Réti, réunion du groupe de travail 91, quai de la Gare, le 12 décembre 1997 (souligné par moi)

La **rue** au nord du « 91 » **organise la ségrégation** entre un îlot à valeur commerciale et un autre (celui du « 91 ») dont on se désintéresserait.

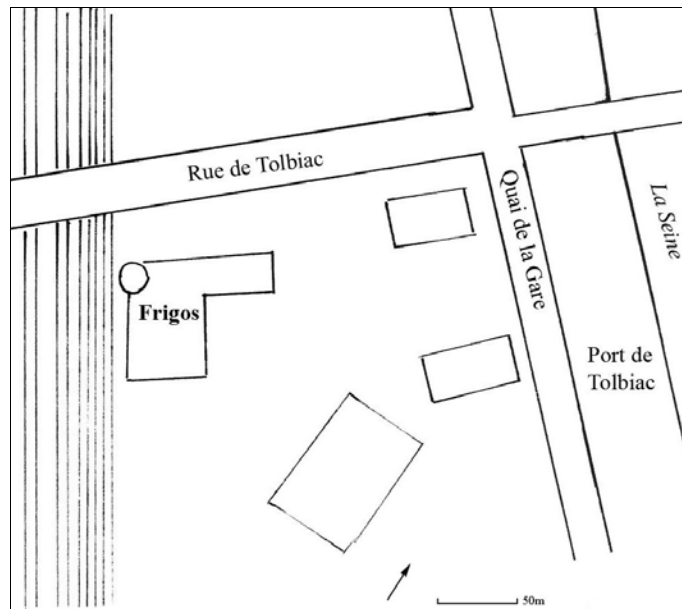
Jean-René de Fleurieu, réunion du groupe de travail 91, quai de la Gare, 8 janvier 1998 (souligné par moi)

La cinquième réunion s'acheva sur une crise : le 12 février 1998, les associations du 91 ont quitté la réunion du groupe de travail après avoir posé quatre questions « préalables » ; elles demandent, sous forme d'ultimatum, la suppression de la rue et le maintien de l'adresse sur le quai (c'est-à-dire la conservation de la parcelle nord dans le site du 91). Ici, une des limites de la concertation est posée : les groupes de travail sont-ils des lieux d'échanges, et de discussion ou des espaces de négociation ?

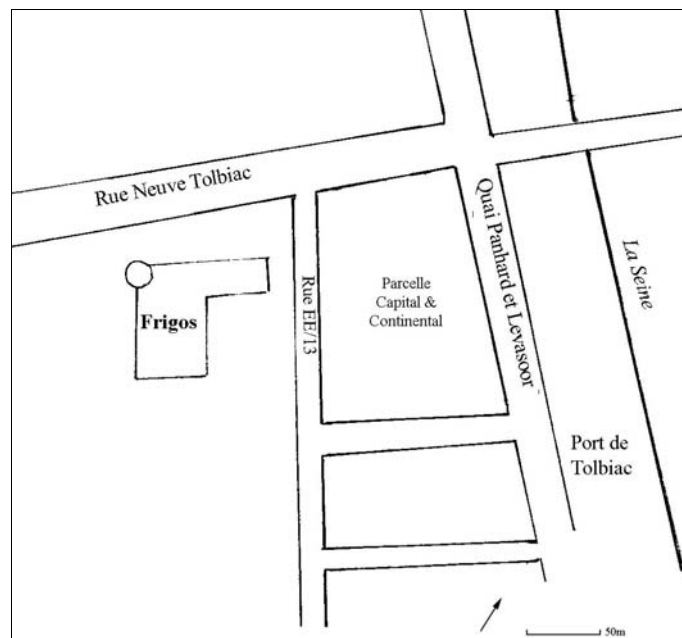
¹⁰⁸ Les associations parlent de locaux de production, alors que la Ville les qualifie d'ateliers d'artistes.

Cette première bagarre est perdue. La rue est dessinée, la parcelle Nord est créée. Seule (petite) victoire : le tracé de la rue est légèrement déplacé vers le nord, sauvegardant l'aile nord des Frigos.

Fig. 6. La bataille des occupants des Frigos pour le maintien de leur « espace vital »
Le site originel : un îlot au cœur d'une friche ferroviaire



La création du parcellaire : première entaille à l'espace des Frigos



Source : Elsa Vivant

¹⁰⁹ Outre le problème urgent de la sécurité incendie. Mais c'est plus l'affaire du propriétaire que de l'aménageur, même si ce thème sera beaucoup débattu dans le groupe de travail.

2. La bagarre de la parcelle nord

Cette bataille sur le parcellaire dissimule un autre combat : le devenir et l'aménagement de la parcelle Nord, entre le bâtiment principal et la Seine. Les associations souhaitent l'inclure dans le « site du 91 », alors que l'aménageur promet la commercialisation du lot à un promoteur privé d'immobilier de bureaux.

a. Description du site et du projet

Située à l'angle de la rue de Tolbiac et du quai, face au pont de Tolbiac, le long du quai, cette parcelle a une valeur vénale évidente, dont la Ville souhaite tirer profit. En 1998, un promoteur immobilier anglais, Capital & Continental, acquiert les charges foncières sur cette parcelle (lot M1A) pour réaliser un immeuble de bureaux de 22000m². Le permis de construire est déposé le 3 août 1998. Composé d'un seul bâtiment, avec des jeux de transparences et de volumétries, le projet s'insère selon le plan de Portzamparc. Ce dernier considère d'ailleurs qu'une division de l'îlot rendrait difficile sa commercialisation¹¹⁰. Le projet respectant les prescriptions du Paz, le permis de construire a été accordé le 9 juillet 1999.

b. L'opposition des associations

Les associations se battent pour la conservation du *site* « historique » du 91, quai de la Gare. Le découpage parcellaire était déjà une première défaite ; la construction d'un immeuble de bureaux devant leur porte est, pour eux, inacceptable¹¹¹. Dans le cadre des réunions du groupe de travail, lors desquelles le projet de Capital & Continental a été présenté, les associations ont fait part de leur opposition, en mettant en avant des argumentaires variés, toujours dans une perspective de maintenir un « espace vital » suffisant : le projet étoufferait les Frigos, diminuerait son accessibilité et sa visibilité¹¹². L'idée de la visibilité du bâtiment depuis le quai (qui, par symétrie, implique la visibilité de la Seine depuis les Frigos) met en scène les Frigos comme étant un signe urbain et architectural fort, un repère dans le quartier, un symbole dans la ville. Effectivement, la tourelle des Frigos est visible depuis de nombreux endroits dans le quartier. Pour autant, cela n'a été suffisamment convaincant pour annuler le projet. Dès que le permis de construire a été accordé en 1999, l'Apld 91 et d'autres associations ont déposé un recours gracieux contre lui. Les délais d'instruction étant extrêmement longs, cette démarche permet aux associations de gagner du temps (à défaut d'autre chose). Elles le mettront à profit en proposant un contre projet ou « projet alternatif » qu'elles ont présenté lors des réunions des groupes de travail Masséna et 91, quai de la Gare. Cette démarche de contre-proposition, forme

¹¹⁰ Compte-rendu de la réunion du groupe de travail 91, quai de la Gare du 16 septembre 1998.

¹¹¹ On peut comprendre leur désir de conserver un espace libre et une vue sur la Seine : qui, à Paris, ne souhaite pas jouir d'un tel panorama ? Toutefois, serait-ce un argument suffisant et légitime pour s'opposer à un programme immobilier, sans doute pas d'intérêt général, mais considéré comme indispensable pour l'équilibre financier de la Zac ?

¹¹² Certains sont également mus par des positionnements idéologiques contre une forme de privatisation de l'espace urbain par des groupes financiers internationaux ; en particulier Jean-Paul Réti, « leader » d'Apld 91 :

Parce que notre voisin, c'est Christopher Holloway [directeur de Capital et continental] avec les **fonds de pension des retraités anglais**, 100%, c'est-à-dire c'est **pas un investissement français**, c'est vraiment dans la **perspective d'argent fictif** qui circule d'ordinateur à ordinateur, **il doit faire 12% de bénéfices** annuels sinon il est viré, 12% de bénéfices sur les sociétés qui vont s'installer et qui vont louer ces bureaux. Autrement dit, **des manip' financières très aléatoires**, selon l'économie, selon la bourse, selon tout ce qu'on veut.

Jean Paul Réti, fondateur et ex-président d'Apld 91

productive de la contestation, a été mise en œuvre à plusieurs reprises par les associations, sans convaincre les aménageurs, malgré le soutien des élus de l'opposition au Conseil de Paris¹¹³ (Renaud, 2001). Dans le cas présent, cette action a été infructueuse.

L'Apld 91, particulièrement active sur ce sujet, a également organisé des actions plus festives, de l'ordre du happening politique. Le 11 novembre 2000, elle a organisé un événement, « *Ça germe dans le béton* », sorte d'occupation du site du projet Capital & Continental, avec plantation d'arbres, signatures de pétitions, et relais médiatique (un article dans le Parisien). L'année suivante, Apld a récidivé avec la journée « *Ca fleurit dans le béton* » lors de laquelle le Cirque Electrique s'est installé sur l'esplanade.

c. Une construction divisée pour satisfaire les occupants du 91

La procédure judiciaire du recours gracieux étant très longue, le promoteur a déposé en 2001 un permis de construire modificatif, pour accélérer le processus. La réalisation de cette opération était d'autant plus pressante que des clients potentiels s'étaient manifestés, dont la librairie Flammarion (sur 600m²). De plus, il était préférable pour le promoteur de réaliser le projet rapidement, profitant ainsi d'une conjoncture immobilière particulièrement favorable, quitte à sacrifier quelques mètres carrés construits. Dans ce nouveau projet, le promoteur fait une concession aux associations par la création d'un passage de 18 mètres de large en cœur d'îlot, quitte à perdre quelques m². En dépit de choix architecturaux critiqués, le bâtiment est livré en 2005.

3. Les derniers retranchements vers le sud

Pour les occupants des Frigos, l'espace disponible se réduit de plus en plus ; l'aménagement du secteur est en essor ; les parcelles vides se font rares. Or en 1997 La Ville de Paris a accepté le principe de construire 4000m² de locaux, pour des activités du même type que celles des Frigos, à proximité. Ces 4000m² seraient une « *restitution* »¹¹⁴ pour compenser la démolition des autres bâtiments du site du 91, quai de la Gare. Où les localiser ? Cette question, déjà présente en toile de fond dans les luttes précédentes et qui reflète des visions d'aménagement très différentes, est encore en suspend.

a. Deux logiques d'aménagement antagonistes

Pour les associations du 91, quai de la Gare, c'est simple : il suffit de reconstruire ces 4000m² dans un seul bâtiment, qui serait sur une parcelle mitoyenne des Frigos et circonscrit dans un même îlot, créant ainsi un « *site de création et de production* ». C'est toujours l'idée de la préservation et du développement du *site* du 91, quai de la Gare qui domine.

L'aménageur, qui doit jongler avec des contraintes multiples, s'est toujours opposé à cette idée de créer un « Frigos bis » ; ses raisons principales sont d'ordres urbanistique et financier :

- Il y a tout d'abord une logique d'aménagement *stricto sensu*. Comme pour l'Université Paris 7, dans une optique de mixité fonctionnelle, la Semapa souhaite essaimer ces 4000m² dans l'ensemble du secteur pour développer un « pôle » de production et de création, en lien

¹¹³ En particuliers les élus du groupe Communiste et les Ecologistes (voir les comptes-rendus des débats du Conseil de Paris de mai 1999 et mai 2001)

¹¹⁴ Selon le vocabulaire utilisé par les associations.

avec d'autres sites culturels et artistiques existants : la rue Louise Weiss, où sont installées une dizaine de galeries d'art contemporain, l'école d'architecture, l'UFR d'art, les théâtres du Chêne et du Lierre, la Bibliothèque Nationale de France, etc.

- Il y a ensuite des contraintes financières fortes. Répartir ces 4000m² dans plusieurs opérations permet de répartir les coûts, en demandant aux promoteurs de prendre en charge leur réalisation. Cette question financière est d'autant plus aiguë qu'il est difficile de trouver des subventions pour ce type de locaux. Financer des ateliers-logements est relativement aisé : des subventions sont possibles dans le cadre des politiques de production de logement social. Or, ici, il ne s'agirait pas d'ateliers-logements mais d'ateliers seuls, voire de locaux de production d'une autre nature (en réponse aux attentes des associations). Or l'aménageur n'a pas pour vocation de financer des locaux d'activité à « loyers sociaux ». Sans subvention, il ne peut que produire à prix coûtant.

En réponse à ses contraintes et aux attentes des associations, la Semapa propose de créer des locaux dans les rez-de-chaussée et étages bas des immeubles d'activités à proximité des Frigos, ce que les associations rejettent totalement. Selon elles, l'installation en pied d'immeuble de leurs activités les soumettrait au regard des passants. Elles assimilent cette proposition à de l'exhibitionnisme.

b. Projet et Contre-projet

Où trouver l'espace pour construire ces 4000m² ? Si ce n'est sur la parcelle nord, pourquoi pas au sud ? L'offensive sur le devenir de la parcelle Sud a été lancée dès 1998¹¹⁵ mais c'est surtout après la défaite sur le dossier Capital & Continental que le combat s'est intensifié. En 1998, la Semapa proposait de réaliser au sud un programme orienté autour des activités scientifiques et culturelles. Les associations restaient rivées à l'espoir de gagner la parcelle vers la Seine, négligeant un peu les offres vers le sud. Lorsque la Semapa a proposé finalement de répartir ces 4000m² sur deux lots mitoyens des Frigos, les associations ont réagi, avec semble-t-il une certaine cacophonie. Certains sont restés sur leurs positions radicales, d'autres auraient fait quelques concessions, pour reculer ensuite. Les deux projets proposés, conçus par Edith Girard (lot M1/E1) et Patrick Berger (M1/D2), étaient mixtes : le premier comprenait, outre les ateliers, un centre d'animation (1000m²) et le second des locaux d'activité. Arc-boutées sur l'idée d'un site unique et dédié, les associations s'opposent violemment aux projets, qui, de plus, les étoufferaient et leur feraient de l'ombre (sic)¹¹⁶. La rhétorique de l'étouffement et de l'espace vital est une nouvelle fois mobilisée. Dans la même démarche que précédemment, l'Apld 91 a réalisé un contre projet¹¹⁷, dont l'intérêt urbain et architectural est discutable¹¹⁸. Aujourd'hui, cette question n'est pas tranchée.

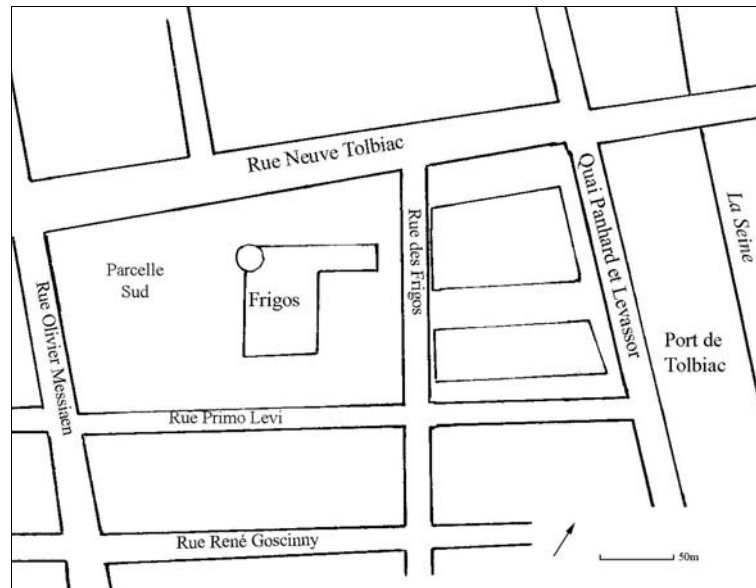
¹¹⁵ Réunion du groupe de travail 91, quai de la Gare du 16 septembre 1998.

¹¹⁶ Jean Paul Réti de l'Apld 91 a affiché une banderole sur le bâtiment : « Non à la mise à l'ombre des Frigos par la municipalité. Oui à la restitution de nos ateliers et de l'espace public ».

¹¹⁷ Une photographie des maquettes est diffusée sur le site web des Frigos (consulté le 29 mars 2005) : <http://www.les-frigos.com/tribune>

¹¹⁸ Hormis Jean Paul Réti, l'ensemble des personnes interrogées reste sceptique sur la qualité du projet.

Fig. 7. Les derniers combats de la bataille pour le maintien de l'« espace vital » des Frigos
La trame urbaine isole les Frigos



Source : Elsa Vivant

4. La lutte symbolique pour l'adresse

Ultime manière, détournée, de revendiquer la conservation du *site*, les associations ont développé d'autres arguments pour faire valoir le bien fondé de la conservation de *l'adresse* sis 91, quai de la Gare. En effet, les représentants associatifs ont de nombreuses fois évoqué, pendant les réunions de concertation, les tracas que leur causaient les changements d'adresse successifs : les entreprises, par exemple, doivent réimprimer tous leurs documents et faire connaître à leur clients et fournisseurs leur nouvelle adresse. Il est vrai que les Frigos ont changé plusieurs fois d'adresse en quelques années : d'abord 91, quai de la Gare, puis 91, quai Panhard et Levassor, et enfin 7 rue Neuve Tolbiac, en attendant la dénomination de la voie nouvelle (dite EE/13). Pour celle-ci, différentes propositions ont été faites. La mairie du 13^{ème} souhaitait lui attribuer le nom d'une femme politique de gauche. Les associations du 91 demandaient un nom en relation avec le 91 : rue du 91, quai de la Gare ; rue du 91 ; rue des Entrepôts Frigorifiques ; rue du quai de la Gare... En apparence anecdotique, la question de l'adressage revêt une forte dimension symbolique. Finalement, par décision du conseil d'arrondissement¹¹⁹, et sur proposition des associations, cette rue s'appelle maintenant la « rue des Frigos ». La nouvelle adresse du bâtiment est : 19, rue des Frigos.

¹¹⁹ Décision du Conseil d'arrondissement du 23 juin 2003, validé en Conseil de Paris, le 7 juillet 2003 (DAUC 80).

D. Comment pérenniser l'occupation ?

Le site est partiellement délimité, le bâtiment est conservé, ses occupants sont maintenus, mais sous quels statuts ?

1. Les statuts actuels des occupants

a. Des conditions d'occupation précaires et variées

Lors de l'arrivée des premiers occupants, le site du 91, quai de la Gare appartenait au domaine public ferroviaire de la Sncf. Le domaine public correspond aux lieux abritant des activités d'intérêt général ou accueillant du public dans le cadre de missions de service public. Le caractère de domanialité publique entraîne un certain nombre de prescriptions : l'inaliénabilité (il ne peut être cédé) et l'imprescriptibilité ou intangibilité (pour sortir du domaine public, il doit faire l'objet d'une procédure de déclassement). Les droits d'occupation du domaine public doivent être compatibles avec la prescription de protection du domaine public. Les locataires du 91, quai de la Gare ont donc signé avec la Sncf des conventions d'occupation du domaine public. Celles-ci ne leur accordent pas de droits réels sur les biens qu'ils occupent¹²⁰ ; elles les confinent également dans une relative précarité puisque, pour un motif d'intérêt général, le propriétaire a la possibilité de résilier les conventions d'occupation. En contrepartie, le propriétaire doit verser une indemnisation à l'occupant pour réparer le préjudice lié à l'expulsion.

D'autre part, si les premiers locataires ont bénéficié de loyers attractifs et très bas, le gestionnaire a progressivement réévalué les loyers au fil du temps pour les nouveaux arrivants. Il existe une disparité forte des loyers en fonction de la date d'installation dans les lieux. Les plus anciens et les plus installés (voire, pour les artistes, les plus reconnus) paient des loyers beaucoup plus bas que les locataires les plus récents. Certaines pratiques illicites lors des transferts de baux semblent également avoir cours, comme la sous-location non déclarée et le paiement d'un « droit d'entrée ». Ces situations illégales génèrent des situations de précarité extrême et posent le problème du transfert des droits d'occupation : à qui accorder les nouveaux droits d'occupation ?

b. Changement de propriétaire et permanence des statuts

En 1997¹²¹, RFF est devenu le propriétaire de l'ensemble du domaine ferroviaire (réseaux et bâtiments) ; mais la Sncf est restée gestionnaire de certaines infrastructures, dont le bâtiment des Entrepôts Frigorifiques. Pour ce dernier, elle avait délégué, dès 1986, la gestion du bâtiment à un syndicat de copropriété, la Sogamen (recouvrement des loyers, entretien courant, sécurité, gardiennage). La Sncf a toujours manifesté sa volonté de céder ce site ; d'autant plus que, jusqu'en 1997, le devenir du bâtiment était incertain. Ainsi, elle n'a pas réalisé d'investissements ni d'importants travaux de rénovation, se contentant d'interventions ponctuelles et d'une gestion intérimaire. En particulier, elle n'a pas effectué les travaux de mise aux normes de sécurité incendie ni cherché à régulariser les situations illégales.

¹²⁰ Cela signifie qu'ils ne peuvent ni céder ni transmettre le bien à leur descendance.

¹²¹ En 1997 la Sncf est scindée en deux entreprises : la Sncf et Réseaux Ferrés de France (RFF).

Une des missions de RFF étant de valoriser le patrimoine ferroviaire, RFF souhaite vendre les Entrepôts Frigorifiques ; comme cela est prévu par la convention de création de Zac (droit de délaissement), elle met en demeure la Ville d'acheter le bâtiment, par lettre le 12 mars 1999. Par ses engagements précédents, la Ville est plus ou moins contrainte de le racheter, sans enthousiasme vu les conflits qui l'opposent aux associations. Le 5 octobre 2000, le Maire de Paris (Jean Tiberi) informe RFF par courrier de sa décision d'acquérir le bâtiment des Entrepôts Frigorifiques. Une lettre du 26 janvier 2001 précise les modalités de ce rachat. Suite à une évaluation du service des domaines, le 24 février 2003, le Conseil de Paris acte l'achat de l'ensemble immobilier situé 91, quai Panhard et Levassor pour un montant de 5,7 millions d'euros¹²². Ce prix intègre une remise d'un million d'euros correspondant au coût estimé des travaux de mise en conformité, non réalisés par le propriétaire précédent. A l'issue de cette cession, les conventions d'occupation ont été transférées, telles quelles, au nouveau propriétaire, la Ville. C'est-à-dire, les situations des différents occupants n'ont pas été renégociées ni régularisées, dans l'attente de la définition des nouveaux statuts. De plus, la Régie Immobilière de la Ville de Paris (Rivp) a été mandatée pour réaliser les travaux de mise en conformité et de sécurité incendie sur le bâtiment¹²³.

c. Les artistes : créateur de valeur ?

Le prix d'achat par la Ville est important pour les occupants car le montant des loyers futurs (ou des prix de ventes s'il y avait lieu) serait basé sur ce prix, afin d'assurer l'équilibre financier de l'achat et de la maintenance du bâtiment. Or les associations contestent l'estimation réalisée par les services fonciers. Selon elles, la valeur du bâtiment n'excède pas 10 millions de Francs (1,5 millions d'euros). Elles considèrent que le prix concédé par la ville ferait bénéficier RFF des améliorations et travaux de confort et d'habitabilité du bâtiment effectués par les occupants¹²⁴. Elles s'estiment d'autant plus lésées que selon elles, la valeur du bâtiment est appréciée par leur présence et leurs activités : la qualité et la nature de leurs activités valoriseraient le bâtiment.

[M. Gérard (association des locataires)] considère la rareté de ce bâtiment comme le résultat de la destruction massive sur le territoire parisien des sites de production. Il rappelle qu'en 1998, les sommes liées aux travaux d'aménagement intérieur, additionnées aux loyers payés par les occupants avaient été estimées à 55MF. Au sujet du prix de vente, il rappelle qu'une décote de 30% est usuellement pratiquée par les experts immobiliers quand il s'agit d'un immeuble vendu occupé. **Au pur sens économique, le prix actuel du bâtiment est forcément dû à la qualité des acteurs du « 91 quai de la Gare » et des travaux réalisés : il est aussi lié aux actions et réactions possibles de ces mêmes acteurs.** »

Compte rendu de la réunion de groupe de travail le 15 novembre 2000 (surligné dans le document).

Ce qu'ils n'arrivent pas à comprendre, c'est qu'ici, encore une fois, on est arrivé spontanément, sur une annonce, que rien n'a été prévu, que **nous avons tout prévu et tout financé, tout financé intégralement, ce bâtiment a pris de la valeur avec notre argent et notre travail puisque c'était rien. C'était vide et inutilisable au début.** [...]

¹²² Décision DAUC 20. Lors des débats afférents à cette question, on peut remarquer une tension au sein de la majorité entre les Verts « parisiens » et le conseil du 13^{ème} arrondissement, Verts compris.

¹²³ Décision du conseil de Paris du 16 juin 2003, DAC 36. Le coût des travaux est estimé à 1,5 millions d'euros (soit 500 000 euros de plus qu'au moment de la vente).

¹²⁴ Voir les comptes rendus des réunions du groupe de travail 91 des 28 mars et 15 novembre 2000.

Nous, on a coûté zéro centime à la collectivité. C'est exceptionnel. Ce bâtiment valait un franc. Un franc symbolique à l'époque. C'était le prix de la Snf. Après, ils ont eu l'idée de louer, donc tout d'un coup ça valait déjà quelque chose. Après nous, on a mis 18 millions de francs dans les travaux. Donc, ça valait encore plus. Et tout d'un coup, ça valait 42 millions que la Ville a payés pour l'acheter à RFF. C'est parce qu'on a mis du pognon dedans. Sinon, il n'y avait que la valeur du terrain, pas le bâtiment. Le bâtiment était inutilisable, inutilisable. Donc, tout ça, il faut le remémorer. **Qui a donné la valeur à ce lieu, et culturel, et économique et de tout point de vue ?** Et qu'est-ce qui fait que le lieu est rentable ? Donc, quand la Ville dit : on vous donne un contrat sur trois ans, on a dit non. On a rien signé, on attend, et on discute. Parce que c'est inacceptable ce qu'ils proposent, inacceptable

Jean Paul Réti, fondateur et ex-président d'Apld 91, (souligné par moi)

Lors de nos entretiens, les responsables associatifs ont également développé un autre discours pour minimiser le coût pour la collectivité. Il s'agit de calculer le bilan financier de la gestion quotidienne du bâtiment sans prendre en compte l'amortissement du coût d'investissement. Ainsi, il apparaît que le bilan Loyers/Charges de fonctionnement est excédentaire ; ce que les associations traduisent par « rentable ».

[...] en s'appuyant sur des dossiers que la Ville a fait faire, [...] ici, **on est rentable**. Donc **on ne coûte rien à la Ville**, on rapporte de l'argent à la Ville. [...] on montre que **si on fait un truc recettes/dépenses, hors achat puisque l'achat pour la Ville c'est un placement**, elle pourra vendre plus cher si elle veut, donc, or achat, le quotidien, les entrées et les sorties, **la Ville gagne de l'argent, même avec un taux d'impayés**. Si on fait, si on prend d'autres modes de calculs intégrant d'ailleurs des travaux non financés hors ce que la Ville a récupéré de la SNCF, ça reste encore excédentaire. C'est intéressant, ça. Donc, pour le prix au m², on dit à la Ville : analysons ces documents, il en sortira le prix au m².

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

Ces (obscurs) calculs résultent-ils d'une incompétence ou d'une incompréhension de la part des associations ? Ou s'agit-il plutôt de stratégies ayant pour objectif de minimiser le montant futur des loyers¹²⁵ ?

2. Quelle solution pour assurer la pérennité des activités ?

Dès que la conservation du bâtiment a été acquise, la question du statut de ses occupants a été soulevée. Elle a fait l'objet de nombreuses études et expertises présentées et commentées dans le cadre des réunions du groupe de travail 91.

a. Diversité des objectifs et des envies

La solution retenue devra satisfaire des objectifs et des désirs parfois contradictoires. Pour la Ville, il s'agira d'allier deux objectifs :

- Maintenir la qualification de domaine public ; éviter l'appropriation, par exemple au profit des habitants actuels et permettre un renouvellement des occupants (et des générations).
- Apporter aux occupants sécurité juridique et pérennité d'occupation pour leur permettre de développer leurs activités.

¹²⁵ « Je dirai que le discours que vous avez entendu relève plus, je dirai, de la propagande ou de l'autolégitimation que d'autre chose », Philippe Hansebout

Toutefois, la solution retenue devra s'intégrer dans une logique d'intérêt général, quitte à ne pas satisfaire les désirs de certains individus.

De leur côté, les occupants émettent des souhaits contradictoires, qui pourraient être alliés dans une solution « mixte » : certains souhaitent devenir propriétaires de leur atelier, arguant du fait qu'ils y ont beaucoup investi ; d'autres, pour des raisons financières et/ou idéologiques, préfèrent rester locataires, à condition que le contrat proposé garantisse la pérennité de l'occupation.

b. Solutions écartées rapidement

A l'aide de diverses expertises réalisées à la demande de la Ville de Paris, un certain nombre de solutions ont été étudiées. Des possibilités de ventes (sous diverses formes de copropriétés) avaient été envisagées, mais la nouvelle municipalité s'oppose à toute forme d'appropriation ou de privatisation des lieux ; cela risquerait d'en détourner l'usage vers d'autres activités ou de provoquer des comportements spéculatifs¹²⁶. Trois modes de gestions auraient pu être envisagés mais n'ont pas été retenus :

- La gestion commerciale par l'attribution d'un bail commercial aux occupants. Simplifiant la gestion, cette solution reviendrait à renoncer à la qualité de domaine public du site et entraînerait de forts risques spéculatifs. La Ville s'oppose formellement à cette forme de privatisation des lieux (le titulaire d'un bail commercial peut le céder).
- Le système de gestion en régie directe. La collectivité assurerait elle-même la gestion du site : la signature des conventions avec les occupants, la gestion des impayés et de fonctionnement courant, etc. Or les règles de gestion publique sont trop contraignantes pour permettre une gestion directe efficace et rapide de l'ensemble.
- L'emphytéose et l'attribution d'un bail emphytéotique à chaque occupant. Les baux emphytéotiques sont des baux de longue durée différenciant la nu propriété (la Ville) et la jouissance du lieu, transférée à l'emphytéote. Cela assure une pérennité maximum pour les occupants, mais leur confère des droits réels qui dépassent voire contredisent le caractère de domanialité publique et la notion d'intérêt général. Par exemple, l'emphytéote peut transférer ses droits à sa descendance, ce qui constitue une forme d'appropriation.

Finalement, aucune de ces solutions n'a été retenue. Pourtant, la Ville souhaite trouver une solution rapidement, qui lui permette, si possible, de se désengager de la gestion du site.

3. Le refus d'une délégation de service public

La Ville cherchant d'autres formes de gestion s'est intéressée à la délégation de service public, fréquemment utilisé dans le cas de gestion d'équipements publics.

a. Principes de la délégation de service public

Dans le cadre d'une délégation de service public, la Ville (ou toute autre collectivité locale) délègue la gestion d'un équipement à un délégataire qui assure la gestion courante de l'équipement, *sous sa responsabilité propre*. Dans le cas du 91, quai de la Gare, le délégataire

¹²⁶ Le fait que la Ville craigne des pratiques spéculatives de la part des occupants choque énormément certains locataires (désireux de devenir propriétaires) : « [M. Gérard (association des locataires)] **s'estime heurté par la suspicion de « spéculation »** qui est sans cesse évoquée lorsque l'on évoque les risques de tel ou tel scénario de reprise du bâtiment par les occupants. Il estime que pour la plupart des locataires, l'objectif est d'acquiescer son outil de travail. » (Compte rendu de la réunion du groupe de travail 91 du 28 mars 2000, souligné par moi).

aurait la responsabilité de l'équilibre financier du dispositif et la responsabilité juridique de contracter des titres d'occupation¹²⁷. Les titres d'occupation seraient des baux relevant du régime de la domanialité publique, proches des conventions d'occupation actuelles. La délégation de service public implique également une mise en concurrence pour désigner le délégataire. Il pourrait être une Sem de la Ville mais également un gestionnaire privé, voire une association d'occupants. Toutefois, pour trouver un délégataire, c'est-à-dire un organisme qui accepte ces responsabilités et ces risques, il faut au préalable régler quelques problèmes : clarifier la situation juridique des occupants irréguliers ; améliorer le recouvrement des loyers et diminuer le taux d'impayés.

b. Le refus de la délégation de service public par les associations

Les associations ont protesté contre le principe de la délégation de service public. Il semble qu'elles aient confondu la délégation de service public pour la gestion du bâtiment et la délégation d'un service public dans l'animation et les activités au sein du bâtiment. Elles comprennent cette délégation de service public comme la perception et l'assimilation de leur site à un lieu d'animation socioculturelle ; elles craignent également que la délégation de service public entraîne un tri des occupants entre artistes et non artistes, en fonction « d'objectifs de service public » décidés par la Ville.

Mais le vrai risque pour les occupants est ailleurs : si une délégation de service public est mise en place, le gestionnaire du site ne sera plus la Ville, l'interlocuteur se sera plus l' élu. Les rapports de force seront plus difficiles à établir et il sera plus compliqué pour les associations de faire pression sur le gestionnaire.

Les associations craignent qu'à partir d'une délégation de service public, ils se trouvent un peu face à un interlocuteur qui n'est pas directement la Ville. C'est-à-dire que les associations craignent que si c'est une Sem ou la Rivp qui gère ce bâtiment, ils n'ont pas comme interlocuteur la direction de l'urbanisme, la direction des affaires culturelles et les élus correspondants, et qu'ils se trouvent face à un organisme qui lui, a une autre indépendance. Donc, **ils auraient plus de mal à se faire écouter que si ils étaient directement face aux élus.**

Iannis Valougeorgis, chef de projet, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris
En effet, plus qu'une résolution des problèmes de statut des occupants, la proposition de délégation de service public est une solution de gestion qui permettrait le transfert de la responsabilité à un tiers. En particulier, la gestion des impayés et de relations avec les occupants « mauvais payeurs » ne serait plus de la responsabilité de la Ville (ou de la Semapa) mais du délégataire. Ainsi, la délégation de service public est une forme de dépolitisation de la gestion du bâtiment (en particulier de la délicate question des impayés). Cette solution a été finalement écartée, mais l'idée de transférer les responsabilités reste présente.

¹²⁷ Dans le cas d'un mandat, le mandataire est un simple exécutant de gestion : il agit au nom et pour le compte de la Ville qui contracte les conventions directement avec les occupants et qui conserve la responsabilité financière.

4. Propositions actuelles et débats

Quelle solution proposer aux occupants pour régulariser et pérenniser leur présence et leurs activités ?

a. Un relatif statu quo

La solution vers laquelle s'oriente la Ville est finalement assez proche de la situation actuelle. Il s'agira de maintenir le régime actuel de domanialité publique en accordant des conventions d'occupation du domaine public au profit de chaque occupant actuel. Pour limiter la précarité des occupations, la durée du bail consenti devra être relativement longue. A l'expiration du bail, celui-ci pourra être renouvelé, sauf si l'occupant souhaite partir. De même, les niveaux de loyers seront inférieurs aux prix du marché. Par contre, afin de résorber les inégalités existantes, les loyers seront harmonisés, et pour certains, revalorisés¹²⁸. L'objectif est toujours de permettre le développement d'activités d'intérêt général, ou peu génératrices de revenus ; cette proposition est un compromis entre intérêt public, pérennité et sécurité d'occupation, et renouvellement des occupants. Deux points majeurs restent en cours de négociation : la durée des baux et le montant des loyers.

b. Le non empressement des associations

Les associations ne sont pas satisfaites par cette solution. Elles considèrent que la convention ne permet pas la pérennité de l'occupation : leur statut resterait précaire puisque les conventions sont résiliables. De plus, la durée des baux ne leur paraît pas assez longue pour éviter des dérives inflationnistes ou sélectives de la part du propriétaire. Ainsi ont-elles demandé des baux emphytéotiques. Selon certains acteurs, on serait face à des « mesures dilatoires » (dixit Philippe Hansebout¹²⁹). Il s'agirait de retarder la signature de nouvelles conventions, car tous n'y ont pas les mêmes intérêts. En effet, les occupants les plus anciens (également les plus actifs dans les associations) n'ont pas intérêt à signer les nouvelles conventions car leur loyer sera réévalué. A contrario, les occupants plus récents paient des loyers beaucoup plus élevés (qui seront pour certains dévalués) et n'ont pas toujours de documents officiels.

Et concrètement, les **derniers points** qui restent en discussion, en dehors encore une fois de la **réticence quasiment doctrinale** d'un certain nombre de nos interlocuteurs, c'est **la durée de la convention et le montant du loyer**. Ce sont les deux seuls points concrets qui restent en discussion. Mais **je ne suis pas forcément sur que nous parvenions à la conclusion rapide** de ces baux, puisqu'en fait, on se rend compte que la division est grande au sein des Frigos, les rivalités de personnes, la **divergence des intérêts**, puisque vous avez toute une série d'occupants qui sont actuellement dans une situation irrégulière et qui évidemment réclament à corps et à cri de nouvelles conventions ; et à l'autre extrême, vous avez un certain nombre d'occupants qui sont titulaires des anciennes conventions qu'ils ont passé avec la Snaf, qui, pour certains d'entre eux, pour les plus anciens, paient les loyers les plus bas, et qui finalement, n'ont pas forcément intérêt à signer les nouvelles conventions, puisque finalement la Ville leur a démontré qu'ils ont pu

¹²⁸ Tout en conservant la même masse de loyers, il s'agira de définir un loyer moyen applicable à tous, quelque soit sa date d'installation, contrairement aux loyers actuellement en vigueur. Cela permettra également de régulariser certaines situations.

¹²⁹ Philippe Hansebout est actuellement sous-directeur à la Direction des Affaires Culturelles, en charge des nouveaux projets. C'est lui qui, aujourd'hui s'occupe des Frigos. Auparavant, il était sous-directeur à la Direction du Logement et de l'Habitat, et à ce titre, s'occupait déjà du statut des occupants des Frigos.

rester dans les lieux sur la base de convention d'occupation de plus de deux décennies. Donc, ils considèrent, puisque la Ville leur a confirmé qu'en aucun cas leur présence ne serait mise en péril, et bien, ils peuvent considérer finalement, que leur intérêt à signer ces nouvelles conventions n'est pas aussi grand que cela. En revanche, l'occupant qui a un loyer particulièrement élevé parce qu'il a passé une convention récente, l'occupant qui souhaite faire évoluer sa situation par rapport à son titre, ou l'occupant qui est en situation irrégulière, ceux-là ont intérêt à bénéficier de nouvelles conventions. Malheureusement, ce ne sont pas les interlocuteurs que nous avons en face de nous. C'est peut-être une des limites de la démocratie au sein des Frigos.

Philippe Hansebout, Direction des Affaires Culturelles, Ville de Paris

E. Les affaires culturelles : une porte de sortie honorable

Depuis 1997 et la décision de conserver les Frigos, quelques points ont été réglés mais finalement, les problèmes importants n'ont pas été résolus (en 2005) : le statut des occupants et la localisation des 4000m² de locaux de production. Cela fait huit ans maintenant que ce dossier traîne, et la Ville comme l'aménageur (et les occupants) souhaiteraient vraiment trouver une issue rapide. Pour comprendre les manœuvres de la Ville pour changer la nature des problèmes aux Frigos, c'est-à-dire en les posant comme objet de politique culturelle et non plus obstacle à l'aménagement d'un secteur, il faut d'abord analyser ce que les Frigos représentent aujourd'hui et comment ils sont perçus dans et par leur environnement.

1. Images et symboles

Sculpteurs, architectes, peintres, photographes, musiciens, artisans..., deux cent cinquante personnes travaillent régulièrement dans les quatre-vingt ateliers des Frigos. Si une petite galerie a ouvert en 2003, hormis lors des portes ouvertes (deux week-end par an), les Frigos ne sont pas ouverts au public. Pourtant, la présence de ces artistes participe à la construction de l'image des Frigos. Que représentent aujourd'hui les Frigos et comment les représente-t-on ? Comment les acteurs réagissent-ils à cette image et comment en jouent-ils ?

a. Squat Versus phalanstère : l'image des Frigos dans la presse

Pour connaître l'image « grand public » des Frigos, nous avons réalisé une revue de presse, recensant l'ensemble des articles concernant les problèmes liés au 91, quai de la Gare¹³⁰. Leur cas est fréquemment évoqué dans les articles relatant les aléas qu'a connus la Zac ; et 19 articles traitant spécifiquement du 91, quai de la Gare, ont été publiés depuis 1992¹³¹. D'abord, il faut remarquer que le site est le plus souvent appelé « Frigos » et qu'il est systématiquement qualifié comme étant un bâtiment abritant des artistes ; seuls deux articles font référence aux activités artisanales. Le vocabulaire pour décrire le site fait référence à son passé industriel et à son caractère de friche, tout en lui attribuant un caractère poétique ou en l'esthétisant : « *site étrange*

¹³⁰ Cette revue de presse a été réalisée à l'aide de la base de données Europresse qui recueille les 20 dernières années d'archives de grands quotidiens : Le Monde, Libération, L'Humanité, Le Figaro, Le Parisien, Les Echos, La Tribune.

¹³¹ Dans d'autres registres de publication, pour accentuer l'image ténébreuse et mystérieuse du site, on cite souvent les romans policiers de Léo Mallet (« Brouillard au Pont de Tolbiac ») qui décrit Paris dans les années 50, avec une

et poétique », « chaque cm² est couvert de graphes qui s'entrelacent comme une forêt de lianes où serpentent de gigantesques tuyaux » (pour décrire des graffitis). Pour qualifier le bâtiment, trois registres sont utilisés :

- Le registre de *la résistance* : Cuirassier Potemkine, Asile éternel, Célèbre village gaulois (référence à la bande dessinée Astérix), guérilla, conserve.
- Le registre de *la création et de l'art* : phalanstère, pépinière de la création contemporaine, lieu décalé, lieu unique, centre artistique, pôle culturel, site de création artistique et artisanale, lieu de culture et de patrimoine, ruche.
- Le registre du *monument* : adresse mythique, institution, symbole immobilier, lieu emblématique.

La situation réelle des occupants est relativement bien expliquée. Seul un article considère les occupants comme des squatters. Par contre, lorsqu'il s'agit d'articles non spécifiquement consacrés aux Frigos, l'assimilation à un squat est beaucoup plus fréquente, signifiant la connaissance approximative du dossier, reprenant et véhiculant une idée très répandue. De même, il arrive que les journalistes évoquent parfois les Frigos dans des articles concernant la condition des artistes à Paris, du manque d'ateliers, et de la situation des squats. La dimension artistique des Frigos est mise en lumière également par l'exposé des événements (concerts, expositions, portes ouvertes) dans les agendas culturels des médias. Dans ces cas, les conflits du site dans la Zac ne sont pas évoqués ; seule la dimension artistique et culturelle du lieu est présentée.

L'assimilation des Frigos à un squat agace et dérange énormément les occupants. Lors des entretiens et dans divers documents, les responsables associatifs ont violemment réagi contre cette assimilation. Selon eux, l'aspect extérieur du bâtiment (nombreux graffitis, manque d'entretien des abords) explique cette méprise de la part des visiteurs et riverains. Ils accusent le propriétaire de ne pas réaliser les travaux d'entretien et de ravalement qui leur permettraient d'avoir une image plus neutre. Ils réagissent également contre l'assimilation à un site « d'artistes », trop réducteur selon eux. Paradoxalement, ils justifient leur acharnement à maintenir leur site par le manque de locaux et d'ateliers d'artistes dans Paris. Ces réactions virulentes des occupants peuvent être comprises comme une recherche de légitimité et de sérieux ; comme si l'image d'artistes, de bohèmes, de squatters desservait leur cause. Ils ne veulent pas être considérés comme des artistes miséreux et « maudits » pour lesquels la collectivité publique a une obligation d'action sociale. S'ils travaillent dans des domaines proches de l'art et de la culture, ils sont avant tout des professionnels qui ont des besoins spécifiques pour exercer leur métier. Ainsi, Jacques Limousin regrette-t-il de ne pas avoir créé une association de professionnels plutôt que de locataires, ce qui aurait changé la nature des débats avec la Ville :

Je pense que l'erreur que moi-même j'ai fait longtemps, c'est de ne pas faire cette association de professionnels. On se serait moins emmerdé, on aurait été beaucoup plus respecté par la Ville parce qu'un avocat c'est son boulot, et que là vraiment, **on défend des conditions de travail.**

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

verve néo-Célimienne. Ce type de référence participe à la création d'un mythe d'un Paris populaire où des formes spécifiques de solidarité auraient existé, dans un « Paris perdu » ou « Paris disparu ».

De même, ils ne souhaitent pas que les locaux à créer le soient dans le cadre des procédures d'ateliers-logements, obligatoires dans les nouvelles opérations de logements sociaux. Ils revendiquent des locaux d'activité professionnelle. Pour autant, leur position n'est pas très claire sur ce point, puisqu'un grand nombre de travailleurs des Frigos résident également dans leurs ateliers.

b. La mise en scène des Frigos dans la communication de la Semapa

Dans le même temps, l'aménageur, lui aussi, communique, et met en scène les Frigos dans sa communication. Depuis 1990, la Semapa édite un journal, support de communication de ses activités, à l'attention des habitants et commerçants de la Zac et des quartiers alentours. Au début simple journal de 4 pages en noir et blanc, la formule éditoriale a changé en 2003 pour faire place à un magazine en couleur et papier glacé. En tout, 30 numéros ont été édités. Il est à noter que depuis 1997, les associations peuvent s'y exprimer à travers des lettres ouvertes. Ce journal permet de médiatiser auprès des riverains les évolutions du projet. Régulièrement, un point est effectué sur l'avancement et les acquis de la concertation. De même, des numéros spécifiques ont été édités lors des grands bouleversements concernant la Zac : sa création (premier numéro), la publication du rapport de la commission d'enquête de 1991 (n°3), sa modification en 1996 (n°10-11), etc. Le cas du 91, quai de la Gare est alors évoqué plus ou moins rapidement. Mais le journal lui a également consacré six articles spécifiques. Ceux-ci se décomposent en deux catégories :

- ceux exposant les problèmes et propositions en vue de l'intégration des Frigos dans la Zac. Il y en a trois, relativement neutres, reprenant par exemple l'appellation des occupants de « site de production et de création ».
- ceux mettant en lumière les activités artistiques des Frigos et s'appuyant sur eux pour développer une image positive et créatrice du quartier. Plus que des articles, ce sont deux fois deux pleines pages dans le magazine nouvelle formule, avec une mise en page rigolote et colorée. Le sérieux du travail, l'émulation collective, la créativité y sont soulignés par des portraits d'artistes et des photographies de leurs œuvres. Ces descriptions participent à la construction d'une image d'un quartier vivant et dynamique, lieu de création à Paris.

Il convient de remarquer également qu'à partir de septembre 2000, les Frigos apparaissent sur les plans du quartier comme un point de repère, un bâtiment autour duquel s'organise progressivement le quartier Masséna.

c. L'usage de la presse pour médiatiser les conflits

Si la presse diffuse parfois une image d'eux-mêmes que les occupants désapprouvent (celle d'un squat d'artistes), ceux-ci s'en servent pour diffuser leurs messages et faire part de leurs revendications. C'est un outil de médiatisation des conflits (de la même manière que pour les squats d'artistes). En effet, les articles spécifiques recensés évoquent les problèmes rencontrés par les occupants et relatent leurs actions. On remarque que la plupart des articles spécifiquement consacrés aux Frigos sont publiés à l'occasion d'un événement particulier : une animation (en particulier contre le projet Capital & Continental), un incendie, ou le rachat du bâtiment par la Ville. Les revendications des associations sont clairement explicitées dans ces articles : la création de nouveaux ateliers, le refus du projet immobilier Capital & Continental, la

conservation du site dans son intégralité. Par contre, les efforts d'objectivité et d'exposition des arguments de la partie adverse ne sont pas effectifs : il y a une réelle prise de position en faveur des Frigos dans ces articles, dont les titres sont évocateurs :

- A Paris, les artistes ont de plus en plus de mal à vivre. Menaces d'expropriation aux ateliers du quai de la Gare ; *Le Monde* ; 8 avril 1995
- Un morceau des Frigos avalé par les grues du projet. 27 Ateliers d'artistes du quai de la Gare doivent disparaître ; *Libération* ; 3 octobre 1996
- Les « Frigos » refusent d'être asphyxiés sous le béton ; *Le Parisien* ; 13 novembre 2000
- Aux Frigos, l'art n'est pas en conserve ; *L'Humanité* ; 9 janvier 2001
- La demi-victoire des artistes des Frigos ; *Le Parisien* ; 23 juillet 2001
- La longue bataille des « Frigos » ; *Le Monde* ; 1^{er} avril 2003

Cette exposition médiatique participe à la construction de l'image des Frigos comme étant un site d'artistes, fonctionnant comme un collectif, dont les revendications seraient légitimes, face à un aménageur avide et technocratique.

Mais c'est surtout grâce aux lettres ouvertes diffusées dans le journal Paris Rive gauche, espace de libre expression, qu'ils font connaître leurs points de vue et revendications. Associées aux autres associations lorsque les lettres concernent des problèmes généraux de la Zac, les deux associations du 91, quai de la Gare rédigent également des lettres concernant leurs problèmes spécifiques. Elles y relatent les aléas de la concertation, leurs actions, leurs revendications. A partir du n° 13 d'octobre 1997, elles enverront une lettre ouverte à chaque édition.

d. Mythes et légendes des Frigos

Outre la communication et la médiatisation des faits et conflits, une manière de construire du sens autour des Frigos, c'est d'entretenir des mythes et des images dont la presse se régale. Les acteurs eux-mêmes participent à cette mystification. Chaque interviewé a sa petite (ou grande) anecdote sur les Frigos, rarement vérifiable ; c'est pourquoi nous les considérons comme des légendes ou des rumeurs. Pour créer des mythes, la pratique la plus courante est de faire référence aux artistes qui seraient venus, se seraient produits ou auraient débutés aux Frigos. Par exemple, les musiciens de jazz Ray Charles et Dizzie Gillespie seraient venus aux Frigos ; les Béruriers noirs et les Négresses vertes, figures de proues du punk et du rock alternatif français dans les années 1980 y auraient enregistré leurs premiers albums ; des cinéastes y auraient tourné des films... Ces mythes agissent comme des cautions morales, artistiques et politiques. D'autres rumeurs, légendes, histoires obscures invérifiables circulent : depuis l'organisation de fêtes branchées et la location des locaux à grand prix jusqu'au meurtre d'un résident en passant par les incendies qui ne seraient pas si accidentels... Ajoutons à cela la rhétorique utilisée par les médias. Tout cela entretient une image à la fois sulfureuse, mystérieuse, mais en même temps poétique et esthétique.

2. Une concertation déconcertante

Les Frigos sont-ils une sorte de phalanstère créatif où les artistes s'entraident face à l'adversité et vivent en harmonie ? La séduisante image d'Epinal est à relativiser : plus qu'une communauté, le 91, quai de la Gare est un immeuble occupé par des individus aux intérêts divergents face auxquels les acteurs institutionnels sont parfois décontenancés.

a. Phalanstère ou « nœud de vipères »¹³² ?

Les premiers occupants du 91, quai de la Gare sont arrivés au début des années 1980. Les plus anciens d'entre eux se côtoient et se connaissent depuis plus de vingt ans, ce qui crée des liens d'amitié ... mais aussi des conflits. Si la lutte pour le respect de leurs droits et le maintien du bâtiment a pu fédérer les individus contre un « ennemi » commun (la Semapa), comme dans toute communauté humaine, des divergences apparaissent rapidement. Celles-ci sont accentuées par la promiscuité et la cohabitation, provoquant des problèmes de voisinage et de relations interpersonnelles. Ces divergences entre individus sont également portées par les différences entre les associations : les objectifs de la lutte, le territoire d'intervention (le bâtiment ou la Zac), la présence (ou non) d'une idéologie supportant l'ensemble des actions de l'association, etc. Ces conflits, latents ou explicites, transparaissent fortement au cours des entretiens avec les responsables associatifs ; ils se cristallisent autour de plusieurs problèmes.

- Quelle est l'association la plus représentative et la plus légitime ?

Qu'est-ce qui fonde la légitimité d'une association : le nombre de ses adhérents (l'Apld 91) ou sa capacité à les représenter réellement et défendre les intérêts de ses membres (l'association des locataires) ?

J'ai fondé Apld, **parce que dans la première association, il y avait des frileux** qui n'osaient pas s'attaquer à Jaques Toubon, qui étaient prêts à signer un départ à condition qu'ils soient suffisamment rapidement reclassés ailleurs [...] le public nous l'a bien rendu puisqu'il a compris que c'était pas non seulement nombriliste, et c'est comme ça que **900 personnes ont adhéré en payant une cotisation. Et 5000 personnes ont signé des listes.**

[...] je ne parle pas de l'autre association, je parle de celle-là, **Apld, qui est majoritaire** ici, hypra majoritaire, **l'autre ne m'intéresse pas.** Donc, cette association a toujours retiré **sa fierté du fait qu'elle était dans tous les débats**, sur l'ensemble des jurys d'architecture, sur l'ensemble des débats, sur l'ensemble des préoccupations, et en particulier aussi, sur le 91.

Jean Paul Réti, fondateur et ex-président d'Apld 91

Il y a combien d'adhérents à l'association des locataires ?

Je dirai **35**, quelque chose comme ça. **Ils sont plus nombreux à Apld**, je vais vous dire pourquoi. Parce que **pour être membre de l'association des locataires, il faut être locataire**, on ne prend pas les sous-locataires qui ont un statut précaire par essence, et il faut avoir un bail en état de validité, c'est-à-dire qu'**on n'a pas pris**, parce qu'on ne peut pas défendre avec un avocat **quelqu'un qui n'a pas un bail**, qui a perdu son bail. Donc, je veux dire qu'il y a des gens qu'on refuse parce qu'**on ne peut pas honnêtement vous prendre votre argent si on ne peut pas vous défendre. Apld, n'importe qui peut s'inscrire.** Alors, à une époque, Jean Paul me disait : on a 2000 adhérents. Je disais : ok, t'as 2000 adhérents. Et **je ne trouvais pas très bien qu'il faisait signer quand on avait les portes ouvertes en**

¹³² Expression utilisée par Gilbert Carrère lors d'un entretien pour désigner les relations entre les associations des Frigos.

bas des adhésions. [...] c'est très ambigu le fait de faire signer tout le monde. Je suis contre les pétitions et contre ce genre de truc parce que ça n'a pas de sens. Je crois que les gens doivent se battre où ils sont.

[...] *Et ils sont nombreux dans cette association [Frigos Arts] ?*

[...] ils ont assez vite ratissé des adhésions parce que c'était 10 euros, et puis que les gens se sont dit, dans le bâtiment les gens sont un peu irresponsables malgré les informations qu'on leur donne par les papiers ou en assemblée générale, parce qu'on leur dit, on est des artistes, frigos-art, 10 euros. Mais les adhérents, quand on discute, ont tout de suite compris qu'ils n'ont toujours pas de bail et que c'est pas avec Frigos art qu'ils vont en avoir un, et ainsi de suite. C'est un truc pour le moins très très ambigu leur histoire.

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

- Quels sont les objets et les moyens de la lutte ?

Faut-il se concentrer sur le problème du 91, quai de la Gare (association des locataires) ou s'intéresser à l'ensemble de la Zac (Apld 91) ? Faut-il procéder de manière festive et « citoyenne » par des happenings politico-artistico-territoriaux (Apld 91) ou mobiliser le droit et la justice à l'aide d'un avocat (les deux associations mais surtout l'association des locataires) ?

Il y a eu à un moment donné **un clash** entre je pense une partie des gens de l'association et, entre autres, Jean Paul, qui avait une position beaucoup plus ... idéologique. Il y a eu un clash et il a créé Apld. Ce qui a eu en même temps **le mérite**, parce que je reconnais vraiment son travail, **de nous rapprocher du quartier et des associations** autres, ça c'est bien.

[...] Mais, **il y a des trucs auxquels je ne crois pas comme action**. Alors que Apld était plus sur les actions de « terrain », qui sont sans doute efficaces quand même. D'occupation, comme on dit, enfin d'occupation... occupation du terrain devant, avant qu'Holloway s'installe, mais, **je trouve quand même très misérable de planter trois arbres et, parce qu'une occupation au bout de deux jours, c'est la zone**. Je crois qu'il faut, même si je pense que ce n'est pas des mauvais moyens, mais, **il faut se battre avec les moyens qu'on a**. Et encore une fois, je crois qu'on a très très très longtemps, et Jean Paul nous disait encore y'a pas longtemps : faut pas prendre un avocat. Et je lui dis : tu déconnes, parce que moi, mon autocritique c'est qu'on aurait du depuis très très longtemps prendre un avocat, parce que, et d'ailleurs quand Jean Paul dit ça, il est en contradiction avec ses positions parce que quand on a fait des recours, c'était avec avocat. **Les recours, c'est avec avocat**, je veux dire, y'a pas de secret. Donc, je pense que et sur la concertation, et sur toutes ses actions-là, je fais mon autocritique.

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

Doit-on s'arc-bouter sur une ligne dure et politisée (Apld 91) ou peut-on faire quelques concessions face à des réalités économiques (association des locataires) ?

On s'est battu pour l'histoire Holloway. Et à un moment donné, étant donné que c'est là qu'on voulait mettre nos 4000m², évidemment, en angle de rue et en bord de Seine, la Ville n'aurait pas suivi. Donc, il était possible, la Semapa avait proposé, que derrière, au sud, on mette les 4000m² d'un tenant. A l'époque, Apld, qui voulait pas lâcher Holloway, dont **l'analyse que nous faisons était que ce n'était pas jouable**, n'a pas voulu donner suite.

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

Les associations ont quand même des avis assez différents, entre elles, les deux associations ne sont pas d'accord non plus sur la méthode qui faut appliquer pour les installer ces ateliers.

Iannis Valougeorgis, chef de projet, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris

- Dans quelle mesure les conflits de personnes interviennent-ils dans la concertation ?

Les rapports de voisinages et la promiscuité alimentent des reproches voire des rancunes entre les occupants.

Combien de fois j'ai entendu cette réflexion, aussi bien de journalistes, Tonino Serafini de Libération, [...] dit : oui mais moi je connais tout le monde chez vous. Oui, il connaît France Mitrofanoff **bourgeoisement installée avec un architecte de mari très connu**, Mitrofanoff. Ce journaliste connaît, comme les gens de la culture connaissent un certain nombre de gens **où ils sont reçus avec Whisky sur la table, avec tapis brodé et tout le merdier.**

Jean Paul Réti, fondateur et ex-président d'Apld 91

Et donc, avec Jean Paul, on a beaucoup de points communs, même si je pense qu'il faudrait beaucoup plus de rigueur et beaucoup plus de..., **c'est quand même un peu le bordel ici**, aussi, avec les gens, c'est quand même assez hallucinant. Jean Paul, que j'aime bien, Jean Paul stocke son bois en bas de l'escalier qui est une vraie cheminée, et s'il y a un feu, s'il y a un con, parce qu'il y a des gens un peu qui zonent. Mais Jean Paul stocke du bois en bas de l'escalier. Je dis : Tu déconnes parce que un con met le feu, et qu'est-ce que tu fais, là ? C'est une cheminée cet escalier rond. Bon, bref, chacun un peu ici bidouille, ce qui n'est pas bien. C'est pas que ce n'est pas bien, c'est que si on a au moins un minimum de conscience collective, on ne fait pas ça, parce que c'est tellement... Les gens ne se rendent pas compte.

[...] **Y'a vraiment des cons ici. Il ne faut pas enjoliver ce lieu.** Et Jean Paul n'aime pas trop ce discours, mais ce lieu est, comme n'importe quel espace parisien, dans sa diversité. C'est embêtant parce que quand vous menez un combat déjà tellement difficile ou des combats tellement difficiles, **ça fait chier de voir des gens comme ça qui sont irresponsables.**

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

- Quelle est la conception du 91, quai de la Gare que l'on souhaite promouvoir ?

S'agit-il d'un « site de production et de création » qu'il faut protéger et développer (Apld 91 et association des locataires) ou d'une « cité d'artistes » (association Arts Frigos) ? Il existe, en effet, une nouvelle association qui a pour objectif de promouvoir les événements et activités artistiques aux Frigos (Arts Frigos), sans intervenir dans la concertation. Cette mise en exergue du caractère « artistique » du lieu déplait fortement aux autres associations ; d'autant plus que cette association est à l'initiative du site Web des Frigos, où il n'est plus question du « site du 91, quai de la Gare », et qui présente le lieu comme une cité « d'artistes ».

[Jean Paul Réti] est tout à fait d'accord avec nous pour **cette espèce de dérive des artistes** ici, qui d'ailleurs sont souvent des gens qu'ont pas de statut, il y a une dérive ici de gens un peu, sur un avis que je partage pas du tout, **pensant que la société a des devoirs par rapport à des artistes qu'auraient des droits.** C'est complètement faux.

[...] C'est pour ça que **les Frigos c'est trop réducteur.** C'est pour ça que **ces imbéciles de Frigos-Arts n'ont toujours pas compris ça**, entre autres.

Frigos Art, ils sont là depuis longtemps ?

Oh, c'est une association de gens d'ici, qu'ils ont créé y'a pas longtemps, et là, on est franchement très très très très en désaccord, y compris Apld, avec eux. Et en faisant un truc Frigos Art, ils ont rien compris. Justement, il ne faut pas dire Frigos
Ni art...

Ni art. Alors en plus, ils ont créé un site internet qui s'appelle les Frigos. Ce que je trouve vraiment abusif. Evidement, ils ont le droit. Maintenant, on n'a pas le droit, nous, parce qu'ils étaient avant. C'est quand même un scandale. On peut pas les attaquer mais il faut qu'on aille leur casser la gueule parce qu'ils ne peuvent pas s'approprier avec une technologie passe-partout, un nom pareil.

[...] ils sont très ambigus, ils nous ont mis tous dessus, mais on est dessus mais on n'est pas dessus, on est dessus un peu, mais pas beaucoup. Et ils passent leur temps à écrire des conneries, des conneries et à être complètement dans l'ambiguïté par rapport à ce qu'on essaye ici de défendre, en se disant on voudrait être aidé... Alors, **eux, ils demandent l'aide des gens dont on ne veut pas l'aide. Donc, ça ne se passe pas bien avec eux.** Et ils continuent, ils continuent comme si ils n'entendaient rien.

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

- Quelle est la nature de l'intérêt que l'on défend : général, collectif ou individuel ?

Pour défendre un intérêt collectif (la sauvegarde et la conservation du bâtiment et de ses occupants), les associations ont mobilisé un discours de légitimation basé sur la notion d'intérêt général, par exemple autour du thème de la conservation du patrimoine industriel. Mais les individus poursuivent également des objectifs plus personnels en fonction de leurs intérêts personnels et professionnels. En effet, les différences de statuts (voir plus haut) entre les occupants peut expliquer un manque d'empressement à voir le dossier conclu et les nouvelles conventions signées car cela impliquerait que les plus anciens occupants (qui sont également les plus mobilisés) paieraient un loyer plus élevé qu'actuellement. Dans un autre registre, certains occupants sont très impliqués dans la bataille sur les 4000m² car ils espèrent en tirer profit pour développer leurs propres activités. Par exemple, Stéphane Gérard, artisan, a proposé de créer un centre de formation autour des nouveaux matériaux dans les locaux à créer, que son entreprise gèrerait¹³³.

- Qui participe réellement aux actions des associations ?

Ceux qui se mobilisent, interviennent, participent à la concertation y sacrifient beaucoup de temps et d'énergie. Ils se lassent et s'agacent de ceux qui ne s'impliquent pas et attendent passivement que la situation s'améliore. Mais il semble également qu'ils sont ceux qui ont le moins intérêt à ce que le problème des statuts soit réglé rapidement (leur loyer serait réévalué).

Qui va prendre la relève ici ? Nous, on connaît les dossiers. Moi, c'est un peu proche des boulots que je fais, mais je me rends bien compte. Il y a pleins de gens ici qui me disent : alors, ça en est où ? Dis donc, tu ne nous tiens pas au courant. Alors, le plus con, c'est : ah dis donc, on n'est pas informé. Le mec qu'est pas là, qui s'en fout, qui cotise même pas les 30€ qui font qu'on peut faire des photocopies, bosser. Je vous dis pas, moi ça me coûte cher d'être présent à l'association, les milliers de téléphone, de portable, de machin, sans compter le temps, c'est hallucinant.

Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires

Ces désaccords et divergences transparaissent lors des réunions du groupe de travail, et d'une manière générale entravent le bon déroulement de la concertation et le règlement des problèmes. Relativement unanimes pour définir ce à quoi elles s'opposent, les associations peinent à se rassembler autour d'un projet commun. Pourtant, ayant bien compris que la Ville n'oserait pas les déloger, les occupants peuvent se permettre de faire durer la concertation.

¹³³ Projet qu'il qualifie d'intérêt général (compte-rendu du groupe de travail 91 du 15 novembre 2000).

b. Les états d'âme d'un aménageur

Face à ces blocages, les institutions aménageuses se trouvent désarmées. Il est plus difficile de discuter voire négocier avec des interlocuteurs développant des propositions contradictoires¹³⁴. L'image du phalanstère se retourne pour faire place à celle du « *salmigondis [...] dans lequel plus personne ne retrouve ses petits* » (Préfet Carrère). Les blocages et l'opposition systématique, d'une part, et le faible portage politique, d'autre part, placent l'aménageur dans une position délicate, alors qu'il souhaiterait un soutien plus fort et une prise de décision plus tranchée de la part de la Ville.

Après 2002, il n'y a pas eu de réunion ?

Non. [...] Il n'y en a pas eu. Parce qu'il y a un moment, je veux dire, **ça sert plus à rien**. Il faut arrêter. Moi je ne suis pas maso.

[...] A nouveau **je suis content de vous témoigner de l'âpreté des débats**. [...] parce que je peux vous dire que **quelques fois on repartait avec le moral dans les chaussettes**, en se disant mais peut-être qu'on a tort en fait. Peut-être c'est nous qui avons tort. [...] Franchement, je vous assure, il y a des moments, on se disait : mais, est-ce qu'on se goure pas ? Est-ce que c'est pas nous qui sommes dans l'erreur ? Peut-être ils ont raison finalement. Ce projet, ce n'est pas bien, ce n'est pas comme ça qu'il faut le faire. Ce n'est pas bien. La bibliothèque est moche, les bâtiments sont moches, l'urbanisme est nul, les espaces publics sont à chier, rien ne marche. Bon, et à nouveau, c'est vrai, je me souviens d'avoir lu, quand je lis dans le Monde que Raymond Barre fait le rêve à la Martin Luther King, en disant qu'il a rêvé de Lyon Confluence, mais on rêve. On rêve qu'un politique porte un projet comme ça.

Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa

Ses doutes et questionnements sont partagés par le garant qui, face aux associations, se sent perdu, ne sachant plus vraiment ni ce qui les motive ni ce qui les sépare.

Oui, **ce n'est pas clair parce qu'ils s'entendent pas très bien entre eux**. [...] Les deux associations elles-mêmes sont partagées entre elles d'une part, et d'autre part entre les anciens et les nouveaux : les anciens connaissent tout, ont envie de rester, etc. Il y a tout un salmigondis là-dedans dans lequel plus personne ne retrouve ses petits. Les associations non plus d'ailleurs, je crois. Et la Ville de Paris, pas du tout. Et elle veut se dégager de tout ça.

[...] Là-dedans, il y a le point dur, à mon avis c'est le seul point dur qui reste, celui des Frigos. [...] L'association Limousin est constituée plutôt d'anciens. A mon avis, ce sont les anciens de l'affaire, plutôt. Maintenant, un homme comme Gérard, qui est un actif de l'affaire, et un des partenaires difficiles pour la Ville de Paris, lui est là aussi de tout temps, et je ne crois pas qu'avec Limousin ça marche très bien. Je vais vous dire : **j'ai renoncé à essayer de comprendre ce qui se passe entre eux**. Et pour la raison que tout ce monde-là vit ensemble, et que vient un moment où **on ne peut plus démêler ce qui les sépare vraiment d'objectif, et ce qui les sépare ou ce qui les unit sur un plan beaucoup plus personnel**, subjectif et autres. Ça, j'arrive plus à savoir. Et puis, ils ont renouvelé leur bureau en plus. Il y a eu quelques changements, à des dates assez récentes, et, l'autre association, Apld 91, m'a paru avoir renouvelé son bureau en le rendant plus perméable à la négociation avec la Ville de Paris. J'ai cru comprendre ça. Et je croyais que c'était ça, jusqu'au moment où on nous a ressorti l'histoire de l'emphytéose. Je me suis dit : alors ça, je comprends plus rien. C'est un peu triste de vous dire ça, mais j'en suis là.

¹³⁴ Les difficultés pesant sur la concertation avec les associations du 91 ressemblent à celles rencontrées lors de négociations avec les collectifs d'artistes squatters (divergences des intérêts, des objectifs et des idéologies).

Vous, le garant, neutre, vous êtes face à des acteurs dont vous n'arrivez pas à comprendre finalement les objectifs ?

Oui. J'arrive plus à comprendre très bien. Oui.

Préfet Carrère, Garant de la concertation

Cette incompréhension des objectifs poursuivis par les associations perturbe la concertation et freine la résolution des problèmes ; d'autant plus qu'elles se contredisent et changent parfois d'avis. Ces revirements participent à une progressive perte de légitimité des associations, à une impatience grandissante et une certaine lassitude des acteurs institutionnels¹³⁵. Ceux-ci se retrouvent dans une impasse : d'un côté, les associations freinent l'avancée des discussions ; de l'autre, maintenant que la Ville a acheté et acté la conservation du bâtiment et des activités, il est trop tard pour revenir en arrière. Personne en effet ne paraît envisager une solution autoritaire de règlement de la crise, et malgré la « précarité » de leur statut, les occupants sont protégés de toute expulsion. On se retrouve alors dans un système d'acteurs où ceux-ci ne veulent plus jouer ; et où la Ville tente de trouver une porte de sortie rapide et consensuelle.

3. Le transfert à la Direction des Affaires Culturelles

Après avoir songé à détruire les Frigos, empêtrés depuis huit ans dans une négociation sans fin, l'aménageur et la Ville se félicitent aujourd'hui de la conservation des Frigos, et souhaitent résoudre rapidement ce conflit.

a. Les Frigos : une appréciation générale et consensuelle

Aujourd'hui, un consensus ressort de nos entretiens sur l'importance de la présence des Frigos sur le site. Ils participent à la mixité urbaine, permettent la construction d'une image dynamique et créative, et constituent un lieu de vie important pour le quartier¹³⁶.

Le fait, l'existence de ces associations, de leur volonté d'inscription d'un modèle culturel dans une Zac tout à fait nouvelle, tout ceci avait aussi une certaine particularité, **une certaine spécificité, une certaine originalité**, même, je dois dire. Il était difficile que la Ville de Paris tire un trait là-dessus. Je crois que c'était difficile. Donc, **à mon avis, il ne pouvait pas y avoir d'autre solution que celle dans laquelle on est.**

Préfet Carrère, Garant de la concertation

D'ailleurs c'est très curieux de voir ce village, ce petit village perdu en cœur d'îlot, l'impression qu'on en a, d'ailleurs, est assez curieuse, de voir tout ces bâtiments qui l'entourent, c'est, **ça fait partie des charmes de la profondeur historique de la ville.**

Philippe Hansebout, Direction des Affaires Culturelles, Ville de Paris

Ecoutez, à partir du moment où on revendique des éléments comme la mixité urbaine, comme la diversité, comme des écritures architecturales différentes ou l'îlot ouvert etc., **le Frigo, c'est le prototype de l'îlot ouvert, c'est le prototype de l'écriture architecturale différente, c'est le prototype de la diversité**, c'est le prototype de la diversité urbaine. Et même à l'intérieur, il y a une vraie mixité. A ce titre là, moi, **j'ai rigoureusement aucune réserve**. Et que je sache, encore que, personne dans le quartier ne trouve que le Frigo constituerait une verrue ou je ne

¹³⁵ Les responsables associatifs sont conscients de l'embarras qu'ils provoquent : « pour eux on est des chieurs, parce qu'on leur pose des problèmes, on ralenti les trucs, donc ils nous aiment pas », Jacques Limousin.

¹³⁶ Cette dernière acception est à relativiser car, outre lors des journées portes ouvertes, les Frigos restent un lieu de travail n'accueillant pas ou peu de public.

sais pas quoi. Je crois que c'est plutôt vécu comme un endroit divers, etc. [...] **je crois même que ça ajoute un peu à la diversité, c'est un peu piquant, c'est un endroit un peu rigolo, un peu mode.**

Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa

Comme je vous disais tout à l'heure, **c'était un des éléments forts de ce site.** Nous croyons fermement que leur **présence sur place apporte un plus au vécu, un plus à l'urbanité** du secteur. Il faut savoir que les traces du passé dans ce lieu là, elles ont été réduites au minimum. Et **la conservation d'une activité comme celle des Frigos elle est capitale pour ce secteur.** D'abord parce que c'est une activité qui est très connue dans le milieu des artistes dans Paris ou ailleurs. Et d'autre part, elle apporte en fait cette notion du passé qui continue à exister. [...] Il se développe une synergie culturelle relativement importante entre les Frigos, les autres artistes du 13^{ème} arrondissement. Les Frigos, c'est un pôle d'attraction par moment, ils font des journées portes ouvertes deux fois dans l'année, et il y a des expos, c'est quand même, un lieu de vie, **un lieu de vie qu'il serait dommage de supprimer, de voir disparaître.**

Iannis Valougeorgis, chef de projet, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris

Même s'ils choquent encore un peu dans le paysage (certains graffitis sont jugés de mauvais goûts par l'ensemble des interviewés), leur conservation est un élément positif pour la Zac. Rétrospectivement, tous pensent qu'il aurait été dommage de démolir les Frigos. Pour certains, cela aurait été en réalité impossible. Aujourd'hui encore (et surtout), toute expulsion paraît impossible. Malgré les impayés, les irrégularités, les problèmes de sécurité, nul ne semble envisager de les expulser de force. Il ne s'agit pas ici d'une question philanthropique mais bien politique : qui pourrait prendre la décision déployer les forces de l'ordre pour déloger des occupants des Frigos, au risque de provoquer un tollé général et médiatisé ? Dans un contexte où la crise du logement et le manque d'ateliers font la une des journaux, personne ne peut envisager le recours à la force publique pour résoudre des problèmes aux Frigos. De plus, comme le souligne le préfet Carrère, à l'instar d'autres conflits liés à l'incertitude du monde professionnel des artistes (par exemple sur le statut des intermittents), on est face à un véritable choix de société et un choix politique quant à la place consentie dans la ville et dans la société aux activités artistiques et culturelles. Dans les deux situations, l'intervention publique est nécessaire pour permettre la professionnalisation d'activités faiblement génératrices de revenus, dont le mode de fonctionnement par projet est précaire et incertain, et pour lesquelles le seul secteur privé et marchand ne permet pas le développement. Si les systèmes actuels ont des écueils (que ce soit les modes d'attributions d'ateliers logements ou le système d'indemnisation du chômage), revoir ces réglementations est un risque politique qui embarrasse les deux bords politiques (que ce soit la gauche, à Paris, et ses tentatives de création de nouveaux ateliers ou de maintien de squats ou la droite, au gouvernement, et la crise actuelle des intermittents).

D'ailleurs, vous savez, c'est un peu le problème, il ne faut pas trop forcer la comparaison, **c'est un peu le problème des intermittents** : faut-il mieux les avoir dehors ou dedans ? Et les je ne sais pas combien, ils sont à peu près 150, 200 des Frigos, peut-être pas tout à fait, ils sont là-dedans, qu'est-ce qu'on aurait pu en faire dehors ? **Une ville comme celle de Paris pouvait-elle se permettre un affrontement ouvert ?** C'est ça que ça veut dire en français. **Moi je ne crois pas. Et d'ailleurs les associations l'ont bien compris. Elles savaient bien qu'on n'allait pas engager des centaines de Crs contre elles.** [...]

Le passage en force sur ce point là est inenvisageable ?

A mon avis oui, c'est évident. C'est évident. C'est pas aujourd'hui qu'on va, on **va pas refaire l'évacuation de l'église Saint Bernard**, vous comprenez. C'est ça que ça veut dire en français. Je ne crois pas. Voilà.

Préfet Carrère, Garant de la concertation

Personne ne va aller envoyer un car de CRS pour les virer. Mais vous avez du voir aussi qu'on avait quand même posé délicatement et gentiment quelques questions, vaste question, quid : et ceux qui paient pas ? Vous avez 30% d'impayés. Est-ce que c'est normal ? Est-ce que c'est pas normal ? Qu'est-ce qu'on fait ? Et je peux vous dire que depuis que c'est passé à la Ville, c'est 40% d'impayés maintenant. Parce que vous êtes là-dedans, **vous payez pas votre loyer, vous êtes absolument certain...**

Que personne ne va vous expulser.

Evidemment. **Vous voyez le tollé ? Un car de CRS dans le Frigo pour aller les virer !**

Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa

Si le « passage en force » est impossible, un grand nombre de problèmes restent pourtant à régler, dont certains paraissent même insolubles.

b. De nombreux points conflictuels

On l'a vu précédemment, si quelques avancées ont été faites, depuis 1997, un certain nombre de dossiers n'ont pas vraiment progressé. La question du statut n'est pas résolue ; le taux d'impayés reste important (environ 30%) ; la création-restitution des nouveaux ateliers n'est pas localisée ; les associations ralentissent (pour des raisons diverses) la concertation. Certains dossiers n'ont même quasiment pas encore été abordés, en particulier le très délicat problème des Voûtes¹³⁷. Finalement, tous considèrent que beaucoup de temps a été perdu ; tous sont lassés de ces conflits sans fin ; en particulier la Ville et la Semapa qui souhaiteraient clore le dossier. Mais la configuration actuelle du système d'acteur n'incite pas à espérer une fin rapide. Les conflits se sont tellement cristallisés que chacun campe sur ses positions.

Donc, il fallait certainement accepter de trouver des formules d'une certaine forme de convivialité. Le problème est que les associations du Frigos elles-mêmes ne sont pas en phase entre elles, et que leurs vues sont pas toujours faciles à saisir. Parce que tout ça, parce que leurs intérêts sont assez différents au fond, au sein même des résidents des Frigos. Et à mon avis, il y a des logiques là aussi, des logiques qui les empêchent de se rapprocher davantage, et par conséquent, de se prêter à des essais de solutions de la part de la Ville de Paris. Autrement dit, **quand la Ville de Paris avance d'un côté, il y a une association qui se sent menacée ou qui ne trouve pas son compte dans, et qui bloque, et ça risque de durer.** C'est pour ça que je dis que c'est un point dur durable.

Préfet Carrère, Garant de la concertation

Comment en sortir ?

c. La solution : sortir les Frigos de la concertation urbaine

L'objectif général de la concertation sur la Zac était de limiter les contentieux ; et de fait, peu de contentieux ont réellement été menés à terme. Sauf sur la question des Frigos. Aujourd'hui, pour la Ville (et surtout la Direction de l'Urbanisme) et la Semapa, l'objectif est de sortir cette

¹³⁷ Il s'agit de voûtes de soutènement situées sous l'actuelle rue neuve Tolbiac, squattées et utilisées comme salle de spectacles et de répétition, posant de gros problèmes de sécurité.

question de la concertation pour en faire un objet de droit commun ; c'est-à-dire sortir le conflit du cadre de la Zac. Considérant le problème du manque d'ateliers d'artistes à Paris et la nature des activités en cours aux Frigos, pour la Ville, la question de la gestion des Frigos peut être considérée comme une question de gestion d'ateliers d'artistes ; elle serait alors du ressort des compétences de la Direction des Affaires Culturelles (DAC). Ainsi, lors du rachat des Frigos par la Ville, en 2003, la Direction de l'Urbanisme (DU) a transmis le dossier à la Direction des Affaires Culturelles, qui depuis gère le site et cherche, avec les occupants, une solution au problème des statuts. La DAC n'aboutit pas vraiment plus rapidement que la DU, d'autant plus que certains aspects ne sont pas forcément de son registre de compétences. Surtout, les occupants n'apprécient pas d'être ainsi catalogués « artistes » ; les responsables des deux associations principales ont signé conjointement une lettre adressée au Maire de Paris, réclamant d'autres interlocuteurs que la DAC¹³⁸. L'objet réel de ce transfert rejoint celui de la délégation de service public : il ne s'agit pas nécessairement d'aboutir plus rapidement ; il s'agit avant tout de transférer la responsabilité de ce dossier à une autre direction, sous la tutelle d'un autre élu. Ainsi, le responsable politique n'est plus Jean-Pierre Caffet, adjoint à l'urbanisme, mais Christophe Girard, adjoint aux affaires culturelles. La délégation de service public aurait été une forme d'externalisation des responsabilités et des enjeux liés aux Frigos, une forme de désengagement de la part de la Ville. Le transfert d'une direction à une autre maintient les Frigos dans un registre de gestion politique du problème, mais on change la nature de cette politique : il s'agit de situer la question des Frigos non plus dans le cadre de l'aménagement de la Zac Paris Rive gauche, mais d'en faire un élément de la politique culturelle de la Ville de Paris. Ce n'est plus un enjeu d'aménagement, mais un objet de politique culturelle. Ce lieu de production artistique *off*, qui est depuis longtemps une épine dans le pied de l'aménageur, en passant sous la responsabilité de l'adjoint à la culture, devient un élément de la politique culturelle de la ville, et devient *in*. Cette tentative de résolution des conflits par transfert de responsabilité d'une direction à l'autre révèle une erreur d'appréciation du problème à l'origine. Etait-il judicieux d'inclure la question du 91 dans le cadre de la concertation ? Plus que l'établissement d'un consensus autour d'un projet d'intérêt général, les débats du groupe de travail 91 se sont transformés en une négociation pour le maintien d'intérêts privés. Aujourd'hui, la question des Frigos est traitée par la sous-direction aux nouveaux projets de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris. Or cette sous-direction a une position singulière dans le dispositif municipal actuel : ces actions sont les porte-drapeaux de la politique de l'équipe de Bertrand Delanoë. Son projet phare, la requalification des anciennes Pompes Funèbres en lieu de production et de consommation culturelle met en évidence un changement d'attitude de la municipalité vis-à-vis de la culture, et son instrumentalisation dans un projet de requalification urbaine.

¹³⁸ La lettre est disponible sur le site des Frigos.

III. LA REQUALIFICATION DES POMPES FUNEBRES : DU PROJET CULTUREL AU PROJET URBAIN

La politique culturelle est un des symboles du renversement de majorité municipale en 2001. Certains projets et événements culturels phares en sont les éléments les plus visibles. La requalification des Pompes Funèbres est le plus important et le plus ambitieux d'entre-eux : par sa taille, son affichage conceptuel et son impact territorial. Outre que ce projet révèle la difficulté d'intervention et d'innovation dans la ville constituée, face à l'exigence de patrimonialisation, cette étude de cas met surtout en évidence les modalités d'instrumentalisation du *off* dans la gestion urbaine. Le champ d'investigation sera ici étendu à l'ensemble du secteur (Chapelle-Stalingrad, dans les 18^{ème} et 19^{ème} arrondissements), objet de plusieurs opérations d'aménagement où les cultures *off* ont servi d'éclaireurs dans la reconquête du quartier¹³⁹.

A. Vers un Paris créatif et festif ?

Paris jouit d'une réputation et d'un positionnement exceptionnels dans les champs artistique et culturel. Concentrant les principaux équipements d'envergure nationale, abritant la moitié des artistes français, bénéficiant d'un patrimoine architectural et urbain unique, les politiques culturelles de la Ville de Paris se sont surtout appuyées sur ces acquis, se contentant de les mettre en valeur. Dit autrement, Paris a longtemps joué la carte du patrimoine et de la culture institutionnelle délaissant la création et les expériences alternatives. Le changement de majorité municipale, en 2001, a insufflé de nouvelles orientations à cette politique, symbolisées par des événements festifs et la création de nouveaux lieux culturels.

Que révèlent ces évolutions politiques sur le peuplement de Paris, les attentes des habitants et leur interprétation par les élus ? Comment ces infléchissements rejoignent-ils les préoccupations de l'institution culturelle ministérielle ? Dans quelle mesure les nouvelles politiques culturelles s'inspirent-elles des expériences *off* ? La présentation des nouvelles politiques culturelles parisiennes permettra de présenter l'exemple des Pompes Funèbres emblématique de ces évolutions.

1. Evolution de la politique culturelle parisienne

La politique culturelle de la précédente mandature était marquée par une vision assez élitiste et une volonté de conforter le rayonnement artistique international de la capitale. Les trois objectifs de cette politique étaient : « *accroître le rayonnement culturel, [...] valoriser le patrimoine municipal, [...] permettre au plus grand nombre de Parisiens d'avoir accès*

¹³⁹ Pour cette étude de cas, les acteurs clés des projets 104 et Pajol ont été interrogés ; les documents d'urbanisme, les décisions du Conseil de Paris, ainsi que les comptes-rendus des ateliers du marché de définition ont été consultés, et une revue de presse a été réalisée.

facilement à la richesse et à la diversité culturelle de la Capitale »¹⁴⁰. L'alternance politique, en 2001, est marquée par un infléchissement de cette politique : Bertrand Delanoë, nouveau maire socialiste, souhaite faire de la culture et des événements festifs des symboles de l'ensemble de sa politique. La majorité de gauche plurielle développe ainsi un autre projet culturel, articulé autour de quatre priorités¹⁴¹ : « *Favoriser une création diverse, inscrire l'art dans la ville, démocratiser l'accès à la culture, décentraliser ses différentes formes d'expression* » (Communication du Maire de Paris relative à la culture, conseil de Paris du 27 janvier 2003 (DAC 91)).

Beaucoup plus ambitieuse que la précédente, la politique de Christophe Girard, adjoint (vert puis socialiste) à la Direction des Affaires Culturelles, affirme l'aide à la création comme une priorité nouvelle et principale¹⁴². Le contexte de définition du projet de mandature aide à comprendre ces choix. La forte médiatisation des squats d'artistes parisiens qui mettent en lumière la carence en ateliers et les problèmes liés aux modalités d'attribution des ateliers-logements, les réflexions au sein du Ministère de la Culture sur les nouveaux espaces de la création, la personnalité même de l'adjoint¹⁴³, et surtout la montée en puissance de la créativité et de l'innovation comme moteur du développement économique et l'évolution du peuplement de Paris expliquent la mise sur agenda du problème de la création à Paris. Notons également la volonté de « décentraliser » les lieux culturels. En effet, l'essentiel de l'offre culturelle parisienne et francilienne (voire nationale) est concentré dans les arrondissements centraux. Les secteurs périphériques, les plus peuplés, sont relativement pauvres en termes d'équipements culturels. Le redéploiement de l'offre sur ces secteurs paraît judicieux, d'autant plus que cette « décentralisation » s'opère principalement dans des quartiers populaires. Toutefois, cette conception de la « décentralisation » s'arrête au boulevard périphérique....

2. La politique des nouveaux projets : symbole de la mandature

La municipalité souhaite mettre en oeuvre ses objectifs par la réalisation de nouveaux lieux culturels. Au sein de la Direction des Affaires Culturelles, une sous-direction a été créée, et a pour mission de mener à bien la maîtrise d'ouvrage de ces nouveaux projets. Le responsable de cette sous-direction est Philippe Hansebout, ancien sous-directeur à la politique du logement ; c'est-à-dire qu'à la tête de cette structure se trouve non pas un spécialiste de la culture mais un professionnel de la maîtrise d'ouvrage publique et de la construction, soulignant l'intention de la Ville de réaliser ces équipements dans le cadre de la mandature. Outre les Pompes

¹⁴⁰ Communication du Maire de Paris relative à la politique culturelle de la Ville au conseil de Paris du mois de mai 1996 (D.483).

¹⁴¹ On peut ajouter à cela, une conception nouvelle (pour Paris) de la notion de patrimoine incluant désormais le patrimoine industriel, fortement portée par les Verts. Ceci sera très important dans un certain nombre de projets où la sauvegarde à tout prix du « patrimoine » deviendra l'argument prévalent toute considération urbaine, architecturale, programmatique et financière.

¹⁴² La politique culturelle ne se limite pas à la réalisation de nouveaux lieux de création. Elle comprend également un large volet sur les pratiques amateurs, la lecture publique, les aides aux théâtres municipaux, etc.... qui sont des actions classiques dans le cadre des politiques culturelles locales. L'accent ici est mis sur les aspects novateurs, singuliers, symboliques et évocateurs de cette politique. Dans un autre registre, l'opération Paris, Capitale de la création fédère et publicise les professionnels de l'artisanat d'art et de la création.

¹⁴³ Christophe Girard a longtemps travaillé dans l'industrie du luxe. Il a acquis une vision plus large de la culture et de ses rapports avec les milieux économiques. Il a conscience des enjeux économiques de la culture, et accepte le recours aux capitaux privés (comme le mécénat). Il connaît aussi très bien les outils du marketing et de la communication, qu'il sait mobiliser pour médiatiser son action par l'organisation d'événements.

Funèbres¹⁴⁴, cette politique vise à réaliser ou à requalifier un certain nombre de lieux culturels¹⁴⁵. Parmi les plus symboliques (et les plus coûteux), sont mis en avant la transformation du théâtre de la Gaîté Lyrique en espace dédié aux musiques actuelles et aux arts numériques ; du théâtre des Trois Baudets en « *creuset pour la chanson française* » ; de la maison des Métallos en centre culturel à vocation locale et associative¹⁴⁶. De même, la requalification partielle temporaire du bâtiment Point P (quai de Valmy) en lieu de création et de diffusion artistique par l'association Usine Ephémère semble préfigurer le devenir possible de ce bâtiment (Lesage, 2004). D'autres projets ont été évoqués mais ne seront apparemment pas réalisés dans le cadre de cette mandature, comme la transformation du cinéma Louxor en lieu dédié aux cultures méditerranéennes.

Cette politique a également une dimension festive et événementielle dont les événements-phares sont la Nuit Blanche et l'opération Paris Plage. La mise en œuvre de ces deux opérations n'est pas sous la responsabilité de la Direction des Affaires Culturelles, mais de la cellule « événementiel » du Cabinet du Maire. L'organisation même de ces événements révèle leur dimension fortement politique par l'intérêt que leur porte le Maire. Ces deux opérations s'apparentent néanmoins plus à une stratégie de communication qu'à une politique publique, même si l'opération Paris Plage souhaite s'inscrire dans une politique de « réappropriation » de l'espace public des berges de Seine par les piétons, et plus largement dans le cadre de la politique de déplacement souhaitée par les Verts (Azevedo, Demare, 2004). Ces événements et les projets phares de la politique culturelle ressemblent à une politique de communication, car ces actions relèvent d'une logique de marketing urbain (Rosemberg, 2000). Qui sont les principaux destinataires de ces politiques ?

- Les parisiens (marketing interne) : malgré quelques réticences lors de la fermeture des voies sur berges la première année de Paris Plage, les événements ont connu une très forte fréquentation, relayée par de nombreux médias.
- Les investisseurs, touristes, habitants potentiels, et experts de gestion urbaine (marketing externe) : ces événements mettent en lumière le dynamisme et l'animation de la ville ; Paris se construit l'image d'une ville festive, ouverte, fonctionnant nuit et jour, où il fait bon se promener, habiter (si tant est que l'on cherche ce type d'animation : quels habitants seront séduits par ces opérations ? Les familles ?) et investir (la ville est bien organisée et ses services fonctionnent en continu). Les concepts de ces deux opérations se sont diffusés et ont été reproduites dans d'autres villes françaises et européennes (la Nuit Blanche à Rome, Paris Plage à Budapest).

En quoi le *off* inspire-t-il cette politique ? Au-delà, dans quelle mesure l'intervention urbaine dans la ville constituée ne nécessite-t-elle pas un alibi culturel pour contrecarrer les critiques et les oppositions ?

¹⁴⁴ Les termes « Pompes Funèbres » et « 104 » sont indistinctement utilisés pour désigner ce projet de requalification des pompes Funèbres en lieu culturel, à l'instar des différents acteurs rencontrés.

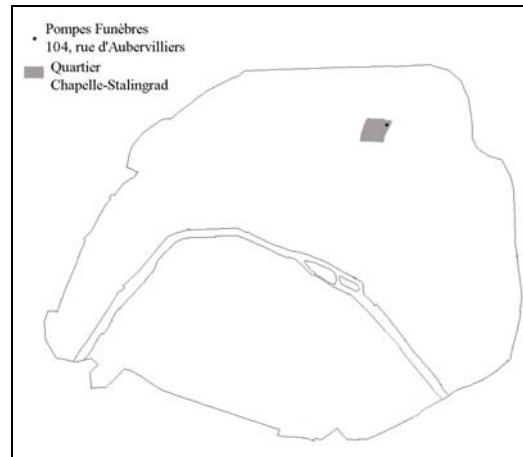
¹⁴⁵ Cette sous-direction a également en charge l'intervention artistique autour du tracé du tramway des Maréchaux.

¹⁴⁶ Communication du Maire de Paris au conseil de Paris du 27 janvier 2003 : « Le projet culturel pour la mandature ».

B. Le 104 : symbole culturel et politique

Le projet de requalification du bâtiment des Pompes Funèbres sis 104, rue d'Aubervilliers dans le 19^{ème} arrondissement, en lieu culturel est considéré par la municipalité comme le symbole et l'élément clé de cette politique. Il répond aux objectifs généraux de la nouvelle politique culturelle de la ville (création, démocratisation, décentralisation). De plus, ce projet s'inscrit pleinement dans la continuité des travaux sur les « Nouveaux Territoires de l'Art » ; en un sens, le *in copie le off*.

Fig. 8. Localisation des Pompes Funèbres et du quartier Chapelle Stalingrad



Graphisme : Elsa Vivant

1. Histoire du bâtiment et du projet

a. De la privatisation des Pompes Funèbres à la requalification du bâtiment

Le bâtiment du 104, rue d'Aubervilliers, dans le 19^{ème} arrondissement, a été construit entre 1874 et 1890 pour abriter le service des pompes funèbres, d'abord propriété de l'église catholique, puis de la municipalité en 1904, quand le service est devenu municipal. Un large panel d'activités et de corps de métiers était hébergé ici pour assurer les services funéraires : l'administration, l'accueil des familles, la fabrication des cercueils et du mobilier funéraire, l'entretien des draperies, les écuries de trois cent chevaux, les garages des corbillards, etc. Le site accueillait huit cents employés jusqu'en 1983, date de la fin du monopole des Pompes Funèbres municipales. La privatisation du service et le ralentissement de l'activité ont conduit à la fermeture du site en 1997.

Sous la mandature précédente, une opération de rénovation urbaine et de promotion immobilière a été envisagée. Le classement du site des Pompes Funèbres à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques en 1997 a permis à l'opposition municipale (dont le maire de l'arrondissement) et aux associations de stopper définitivement un tel projet. Ce bâtiment possède de réelles qualités architecturales, notamment ses grandes halles formant un passage entre les rues d'Aubervilliers et Curial. Comment les exploiter et les revaloriser ?

Fig. 9. Le site des Pompes Funèbres, 104, rue d'Aubervilliers



Photo : Mairie de Paris. www.paris.fr

b. Les prémices : vers un lieu culturel

L'ensemble immobilier des Pompes Funèbres appartient à la Ville de Paris et représente une emprise foncière d'environ 30000m². Pour définir les usages possibles, diverses études ont été menées ; un comité de soutien s'est constitué, présidé par l'architecte A. Chemetov. Plusieurs idées ont été avancées, et très rapidement elles se sont situées dans la sphère culturelle : lieu de résidence d'artistes, ateliers en location, lieu de « fabrique » pour les arts de la rue.... D'après les entretiens réalisés, aucun autre type d'utilisation n'aurait été réellement envisagé. En 2000, préparant le programme socialiste pour les élections de 2001, Roger Madec (maire socialiste du 19^{ème} arrondissement depuis 1995) fait visiter le site au candidat Bertrand Delanoë. Il semble que cette visite fut décisive car tous deux proposent d'en faire un lieu culturel et décident de l'inscrire dans leur projet de mandature. Après son élection, dans sa communication sur la politique culturelle au Conseil de Paris, le Maire présente, dès les premières lignes, le 104, rue d'Aubervilliers comme le symbole de sa nouvelle politique culturelle :

Le 104, rue d'Aubervilliers traduit bien cette volonté **de soutenir des lieux collectifs où les artistes se rencontrent et établissent un lien direct avec les citoyens**. La réhabilitation de cet espace exceptionnel des anciennes Pompes Funèbres sera dédiée à l'art vivant et à la pluridisciplinarité.

Intégré à la vie de son quartier, ce site ouvrira en 2006. Il aura évidemment une tonalité internationale, s'ouvrant à des créateurs de toute origine et accueillant un public, lui aussi, bien sûr, cosmopolite.

Communication du Maire de Paris relative à la culture, conseil de Paris du 27 janvier 2003 (DAC 91)
(souligné par moi)

Il apparaît déjà que le projet du 104 n'est pas de créer un simple lieu culturel de plus. Il doit être un lieu où les artistes peuvent travailler ensemble, où le citoyen remplace le spectateur : le 104 veut s'adresser à un public plus large que le cercle étroit des habitués des lieux culturels parisiens, à l'ensemble des individus qui participent à la vie de la cité. Le spectateur, appelé ici citoyen, devient actif, il est en lien direct avec les artistes, et non plus seulement avec les œuvres. Le 104 doit rendre possible les rencontres entre les citoyens et les artistes. Le public ne viendra pas au 104 pour consommer un produit culturel, mais pour établir des *liens*, pour se *rencontrer*, pour être *citoyen* d'un *collectif*. Le discours du Maire reprend des idées relevées par le travail sur les « Nouveaux Territoires de l'Art », dont le 104 paraît être une transcription municipale, une création par le *in* d'un lieu *off*.

Par ailleurs, l'équipe socialiste souhaite fortement investir dans le secteur Stalingrad-Chapelle, particulièrement dégradé et négligé. Le projet du 104, s'il est avant tout un projet culturel, s'intègre totalement dans ce projet territorial.

En plus ça appartenait à la ville. C'est un endroit intéressant. Pour le coup, le bâtiment est chouette. Dans un quartier, nord-est parisien, où il n'y a pas grand-chose, et **où le maire de Paris a décidé de concentrer**, de concentrer non, mais en tous cas **de mettre le paquet**. Tous les ingrédients étaient réunis là : opportunité, surface, dans un secteur où il y a rien, où il y a des besoins

Frédéric Bourcier, Chargé de mission au cabinet du maire du 18^{ème} arrondissement
Sans être véritablement formalisé, le projet de requalification du 104 en lieu culturel est intégré au projet de mandature ; il devrait ouvrir ses portes en 2008. Mais sous quelle forme ?

c. La mise en lumière lors des Nuits Blanches

Jusqu'en 2003, le projet du 104 est resté assez flou. Pour autant, il faut rapidement construire l'imaginaire de la mandature et faire connaître aux parisiens les projets en cours. Ainsi, lors de la première Nuit Blanche¹⁴⁷, la nuit du 5 au 6 octobre 2002, un coup de projecteur particulier a été porté sur les Pompes Funèbres.

Comme pour l'opération Paris Plage, Nuit Blanche n'est pas organisé par une direction, mais piloté directement par le cabinet de Christophe Girard (pour Paris Plage, c'est le cabinet du Maire). La programmation artistique avait été déléguée, en 2002, à Jean Blaise, directeur du Lieu Unique à Nantes et organisateur du Festival des Allumés à Nantes (autre événement festif nocturne)¹⁴⁸. Lors de la première édition, en 2002, beaucoup étaient frileux, et peu de partenaires (hors institutions municipales) se sont engagés dans l'opération. Le nombre de manifestations était limité et elles étaient éparpillées dans la ville. Des performances artistiques ont eu lieu dans une vingtaine de sites et certains musées ont ouvert leurs portes une partie de la nuit. Cette Nuit a surtout été l'occasion pour les parisiens de découvrir des lieux nouveaux (dont la Gaîté Lyrique) ou sous un angle atypique (les façades de la Bibliothèque Nationale de France) (Acker, 2003). Parmi l'éclectisme et la dispersion, un site proposait une programmation plus importante et plus variée : les Pompes Funèbres du 104, rue d'Aubervilliers. Huit manifestations étaient proposées dans ce site inconnu, et ont attiré 7000 visiteurs (Acker, 2003). Cela n'est pas fortuit : parmi les quelques lieux ouverts au public, on remarque les (futurs) nouveaux projets culturels (la Gaîté Lyrique, le 104, le Point P). De plus, étant inconnus (ou méconnus) des parisiens, ils ont suscité une curiosité plus grande. La presse nationale a encouragé cette curiosité et a appelé à la découverte de ses lieux puisque, outre la présentation des œuvres et manifestations proposées, les nouveaux sites étaient décrits au lecteur :

On s'agglutine rue Curial [...] pour pénétrer dans les anciennes Pompes Funèbres. [...] **L'endroit est magique**. Les murs sont décrépits. On marche sur des pavés.

« La Nuit Blanche victime de son succès », *Le Monde*, 8 octobre 2002

¹⁴⁷ Nuit Blanche est un événement artistique nocturne qui propose, le temps d'une nuit, de nombreuses performances artistiques dans des bâtiments parisiens et des lieux publics. Depuis 2002, elle a été rééditée tous les ans.

¹⁴⁸ Il est à noter que l'agence de communication des deux événements (Nuit Blanche et Paris Plage) est la même (Carat Culture).

Trois sites exceptionnels à visiter

La nuit blanche permet à **trois édifices de trouver ou de retrouver une vie « exceptionnelle »**. [...] L'avenir des Pompes Funèbres de Paris n'est pas encore fixé, mais on sait que ces énormes bâtiments [...] auront une vocation culturelle. L'occupation visuelle et musicale de ces édifices de fer et de brique, le temps d'une Nuit Blanche, donnera sans doute un avant-goût de leur destination future.

[...] **Il s'agit en effet d'un véritable quartier, avec neuf halles métalliques reliées par des cours et des rues intérieures.**

« Trois sites exceptionnels à visiter », *Le Monde*, 5 octobre 2002

Les cultures actuelles jouent en grande pompe

[...] L'espace est immense. **De vastes nefs majestueuses** semblent avoir été désertées par le temps, vides [...] soit le volume de la grande halle de La Villette. [...] on erre, on furete, **saisi par la beauté de cette friche industrielle.** [...] **Il ne faut pas que ces neuf halles métalliques disparaissent.**

« Les cultures actuelles jouent en grande pompe », *L'Humanité*, 5 octobre 2002

Cet événement est l'occasion pour la Ville de faire connaître ses projets et ses sites, de donner une visibilité, et de les ancrer dans la mémoire parisienne comme des lieux où « il se passe quelque chose d'intéressant » et où « il va se passer quelque chose » :

Des lieux en attente de réhabilitation comme la Sudac ou les anciennes Pompes Funèbres seront ouverts pour la Nuit blanche. Une façon de « tester » de futurs sites ?

Christophe Girard : C'est effectivement le moment de **montrer aux Parisiens ces endroits fermés qui appartiennent à leur patrimoine.** Les anciennes Pompes Funèbres, qu'on va ouvrir avec des animations pendant Nuit blanche, deviendront en effet le grand lieu culturel de la mandature à l'horizon 2005-2006.

Interview de Christophe Girard in « Les concepteurs du projet parisien racontent », *Libération*, 5 octobre 2002

Je pense surtout à la première nuit blanche, où les sites qui étaient ouverts, ce n'était pas n'importe quels sites. Est-ce que ça, ça a été réfléchi comme tel ?

Oui, bien sur.

Les sites qui ont été mis en valeur pendant la première nuit blanche, c'était : le 104, la gaité lyrique...

C'est des sites sur lesquels la ville veut attirer le regard, sur lesquels elle a des projets. Et c'est des sites qui sont vacants. Sur lesquels on peut faire quelque chose. C'est des sites qu'on peut visiter. Parce qu'il y a des sites sur lesquels on a des projets mais qu'on ne peut pas visiter parce qu'ils sont dangereux. Donc **c'est des choix qui sont très réfléchis**, mais à différents niveaux.

Caroline Tissier, chef de projets, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris

Après cette mise en exposition du site, la mise en œuvre rapide du projet s'impose, malgré une définition encore floue. Comment le choix des modalités de mise en œuvre participe-t-il à la conception du projet ?

2. Conduite de projet

La requalification des Pompes Funèbres en lieu culturel s'oriente rapidement vers la création. La Ville souhaite innover, inventer un lieu de création d'un nouveau genre. Cette exhortation se heurte à de nombreuses incertitudes architecturales, conceptuelles et artistiques et rencontre une limite fondamentale voire tautologique: Comment être innovant pour favoriser l'innovation ? Après avoir mobilisé des expertises variées, un projet de « Maison des Artistes » s'embourrait

dans une logique un peu fourre-tout, d'un agencement de lieu de création et de production artistique. Pour faire avancer ce projet, la Ville change de méthode, et un nouveau chef de projet est nommé.

a. Un chef de projet charismatique

En juin 2003, Ricardo Basualdo, metteur en scène argentin, est nommé chef de projet sur le 104, auprès de la sous-direction des nouveaux projets de la Direction des Affaires Culturelles. Son rôle d'assistance à la maîtrise d'ouvrage consiste à approfondir les réflexions sur le devenir du 104 tout en garantissant une vision artistique forte. Il a également la responsabilité de l'animation des ateliers lors de la phase ouverte du marché de définition. Il a proposé l'orientation thématique du 104 autour de la notion « art et territoire », concept qu'il a déjà plus ou moins expérimenté dans ses aventures précédentes et que l'on peut comprendre à la fois comme l'intervention et l'inscription de l'art sur les territoires et comme l'articulation des échelles territoriales de la création artistique¹⁴⁹. Au travers de nos entretiens, il est apparu que R. Basualdo est une personnalité assez charismatique¹⁵⁰, au discours à la fois séduisant et obscur. Son dynamisme et son inventivité alimentent son rôle d'animateur du marché de définition, même si ses propositions urbaines sont parfois peu opératoires¹⁵¹:

L'enjeu du 104, c'est ça : rendre les êtres contemporains d'eux-mêmes dans les mutations qui sont en cours dans la ville¹⁵². [sic !]

Ricardo Basualdo, pilote du projet 104

Ce discours, flou mais poétique, dissimule-t-il le vide programmatique et le manque l'innovation et d'imagination ? En effet, le projet tel qu'il se profile aujourd'hui s'inspire très fortement d'autres expériences et n'est pas si innovant : Paris se dote enfin d'une friche requalifiée en lieu culturel ! Le discours (le concept « art et territoire », les choix architecturaux, la démarche de projet, etc....) construit une image innovante et est producteur de sens pour un projet dont la principale innovation est sa localisation : à Paris.

b. Le marché de définition : une aide à la programmation

La méthode classique d'appel d'offres ou d'appel à projets sur la base d'un programme prédéfini nécessite, de fait, de savoir ce que l'on veut faire. Or, ici, la Ville reste dans le flou. C'est pourquoi elle a lancé une autre procédure de consultation : le marché de définition.

(1) Le marché de définition simultané : une procédure unique de marché public

Le marché de définition est une procédure de passation de marché public dans le cadre de la réalisation de projets urbains ou d'infrastructures. Cette démarche a deux particularités :

- En phase amont, il s'agit de faire travailler plusieurs équipes ensemble, simultanément, sur un même objet, afin « d'explorer les possibilités et les conditions d'établissement d'un marché ultérieur ».

¹⁴⁹ Il illustre ce concept par l'intervention artistique sur les lumières en villes (pour l'éclairage urbain ou des illuminations monumentales).

¹⁵⁰ « J'ai rencontré il y a une semaine Ricardo Basualdo. C'est quelqu'un d'assez incroyable. » Laurence Heurteur

¹⁵¹ Comme par exemple créer un marché biologique dans un secteur où la population est à peine solvable.

¹⁵² L'ensemble de l'entretien (1h30) utilise ce style et cette rhétorique difficilement analysables.

- Après la phase fermée, lors de laquelle les équipes peaufinent leur projet, celles dont le projet a été retenu peuvent se voir attribuer un ou des marchés ultérieurs, sans mise en concurrence (Meunier, Zetlaoui-Léger, 2004 : 5)

Pour la collectivité, la phase amont permet de débroussailler un problème complexe en faisant intervenir différents experts lors de réunions ou ateliers réunissant les membres de toutes les équipes. Cela permet également d'associer les équipes tout le long de l'opération (Roux, 2004). Le principe des ateliers peut leur permettre de mieux cerner les attentes du commanditaire.

(2) Le déroulement du marché de définition simultané sur le 104, rue d'Aubervilliers

Trois équipes pluridisciplinaires, menées par trois cabinets d'architectes : Reichen et Robert, Chemetov, et l'atelier Novembre, ont été présélectionnées pour participer à la phase amont du marché de définition. Basée sur un préprogramme¹⁵³, la phase ouverte s'est déroulée de juillet à octobre 2003, au terme de laquelle les équipes ont rendu leur projet architectural et programmatique en mars 2004. Lors de la phase ouverte, sept ateliers ont été organisés et animés par R. Basualdo¹⁵⁴, afin de déterminer la vocation du site et de préciser conjointement le programme. Participaient à ces ateliers : les équipes, les représentants des différentes directions concernées (affaires culturelles, patrimoine et architecture, urbanisme, développement économique, commerce, finances....) et des élus (notamment le maire et l'adjoint à la culture du 19^{ème} arrondissement). Les experts sollicités intervenaient sur trois registres :

- Le diagnostic territorial et les projets urbains aux alentours. Ont été particulièrement soulignés : la paupérisation du quartier, les problèmes de sécurité¹⁵⁵, la possible articulation avec d'autres projets.
- Les contraintes architecturales liées au site.
- Des récits d'expériences de responsables de lieux culturels. Beaucoup sont des lieux de création innovants recensés par le rapport L'extrait (La Belle de Mai à Marseille, L'Antre-Peaux à Bourges, Culture Communes à Loos en Gohelle, le Lieu Unique à Nantes, l'association des Arts de la rue Hors les Murs...) ¹⁵⁶.

Ces axes de réflexions montrent que le projet de requalification du 104 rue d'Aubervilliers est plus qu'un simple projet culturel : il s'inscrit dans le cadre plus global de la requalification du quartier Chapelle-Stalingrad. Il pose également la question du renouvellement conceptuel des lieux culturels publics. Le montage très spécifique de cette procédure est apprécié par les participants que nous avons interrogés (Ricardo Basualdo et Bernard Comby de l'équipe de maîtrise d'oeuvre). Ils ont découvert de nouvelles manières de concevoir des lieux culturels dont ils pourront s'inspirer par la suite ; cela agit comme un mode de diffusion de nouveaux modèles. La personnalité de l'animateur et le choix des intervenants participent à la construction de ces modèles. Ici, l'influence des travaux menés sur les nouveaux territoires de l'art paraît assez

¹⁵³ Le préprogramme a été réalisé en assistance à maîtrise d'ouvrage par un bureau d'étude de programmation, SR programmation.

¹⁵⁴ C'est lui qui choisissait les intervenants.

¹⁵⁵ Un parallèle a été fait avec le Parc de la Villette, situé à proximité, où la gestion des publics et de la sécurité sont des questions très importantes : comment faire un lieu attractif et sécurisé dans un environnement difficile ?

¹⁵⁶ La plupart de ces intervenants sont souvent sollicités dans le cadre de journées de réflexion menées par le ministère de la culture, la Datar ou le Puca. Il semble qu'un cercle privilégié d'intervenants culturels sur les nouveaux territoires de l'art se dessine.

évidente. Les expériences présentées ont été étudiées par le Ministère et le titre même du concept « art et territoire » y fait explicitement référence. Par contre, si lors de la phase ouverte les équipes sont censées travailler ensemble pour assister la Ville dans la définition de son projet, elles restent en compétition : chaque équipe veut garder ses idées pour son projet, et les échanges s'avèrent limités.

A l'issue du marché de définition, l'équipe du cabinet Novembre a été sélectionnée pour réaliser la maîtrise d'œuvre de l'opération¹⁵⁷. Cette équipe est sans doute celle qui avait le mieux perçu les attentes de la Ville au travers des ateliers car leur proposition prend vraiment en compte les données apportées par les réunions. Ce sont par exemple les seuls à avoir proposé que le site s'organise autour d'un passage couvert et ouvert, traversant l'îlot entre les rues d'Aubervilliers et Curial. Leur projet permet une véritable souplesse et pluralité des usages. Enfin, le programme peut s'ajuster au fur et à mesure de l'avancée du projet, permettant sa « *montée en charge* ». Autrement dit, la destination de tous les espaces n'est pas prédéfinie, en particulier pour les espaces commerciaux ; et les ajustements restent possibles, dans une logique de projet itératif et réflexif.

c. Le projet aujourd'hui

Si l'ouverture du 104 n'est prévue qu'en 2008, les principales lignes directrices du projet sont tracées en 2004. Le 104 ne sera pas un lieu de diffusion *stricto sensu* car il en existe déjà beaucoup à Paris. Les salles de spectacles serviront à la présentation des projets élaborés sur place. De même, il ne sera pas un simple lieu de résidence d'artistes, mais un lieu de résidence de projets artistiques, dans une logique de création multidisciplinaire, sélectionnés après appel à projet : les artistes ne seront pas hébergés en fonction de leur réputation ou de leur démarche mais parce que leur projet sera en adéquation avec la programmation du 104. Toutes les étapes du projet doivent pouvoir être hébergées au 104 : l'écriture (dans un sens large), la production, l'expérimentation, les répétitions, les créations, l'exposition au public. L'ambition est de « *faciliter le bouillonnement culturel* » et qu'il devienne « *un lieu de création artistique de dimension internationale* »¹⁵⁸. En un sens, les promoteurs de ce projet espèrent que le 104 devienne un « cluster », un « système productif local » artistique où la proximité créée par l'agencement architectural permettra l'innovation, la stimulation, l'effervescence artistique. Le lieu deviendrait un facilitateur et un médiateur d'innovation ; l'espace de la création, de la diffusion et de la consommation de l'œuvre.

Cependant, le risque est grand que le 104 soit un « *lieu provocateur* » (selon Joel Houzet, maire adjoint à la Culture du 19^{ème} arrondissement), perçu comme un îlot d'oisiveté et de richesses (et d'investissements publics) parachuté dans un océan de pauvreté et de misère¹⁵⁹. Pour permettre aux riverains de l'accepter, d'y aller et de s'approprier ce site, d'autres fonctions doivent être installées. Une réflexion autour de l'animation commerciale est menée¹⁶⁰ ; la création d'un

¹⁵⁷ Par décision de la commission d'appel d'offres du 13 mai 2004.

¹⁵⁸ Communication du Maire de Paris au Conseil de Paris du 27 janvier 2003 : « Le projet culturel pour la mandature ».

¹⁵⁹ Beaucoup d'interviewés ont cité l'exemple du Palais de Tokyo pour évoquer les travers à éviter. Toutefois, l'analogie est hasardeuse car l'environnement urbain du Palais de Tokyo (16^{ème} arrondissement) est très différent.

¹⁶⁰ L'objectif serait de créer de nouveaux types de commerces, comme par exemple un café-bibliothèque-laverie.

hammam a été évoquée, s'inspirant de la Maison Folie de Wazemmes (créée à l'occasion de Lille 2004). Une partie du bâtiment est également réservée pour l'installation d'un équipement de proximité. L'insertion urbaine du 104 est accentuée par l'organisation du site autour d'un passage couvert de 220 mètres de long, ouvert au public, traversant l'îlot. Un certain nombre de questions restent cependant en suspens (en 2005) :

- Le financement. Les investissements sur le bâtiment sont publics, pour un montant estimé de 60 millions d'euros. Le budget de fonctionnement est par contre très incertain, et la Ville souhaiterait trouver des partenaires financiers privés. Lesquels ?
- La gestion. Se fera-t-elle directement en interne par la Direction des Affaires Culturelles (dans un système de régie) ou par une Délégation de Service Public ? Ou créera-t-on pour l'occasion un Etablissement Public Commercial et Culturel (comme à la Villette) ?
- La nature de l'équipement de proximité.

3. Les enjeux du projet

Par son caractère innovant, son poids symbolique, et sa localisation, ce projet comporte des risques et représente un certain nombre d'enjeux pour la Ville et la majorité municipale.

a. Un lieu innovant pour une nouvelle modalité d'action publique culturelle et artistique ?

(1) Renforcer la création à Paris

Le dynamisme de la création artistique dans une ville est souvent perçu comme le révélateur de son dynamisme économique et social. Or Paris s'est longtemps contenté d'un appui à la représentation artistique plus qu'à la création, avec pour conséquence un affaiblissement de la création au profit d'autres villes : l'art contemporain à Londres, la mode à Milan, le théâtre en Allemagne ; Paris devenant une ville de représentation plutôt que d'innovation et de création (Grésillon, 2002). Les artistes eux-mêmes diffusent l'image de cet endormissement créatif, par exemple, à travers le cinéma, où Paris (que ce soit dans des productions américaines ou françaises) s'embourbe dans une image mythique datant des années 1950. Ce mouvement se retrouve également dans l'innovation technologique : les voitures Renault sont imaginées à Barcelone, les créateurs de jeux-vidéos français se sont installés à Montréal. Le 104 sera-t-il le lieu du renouveau de la création à Paris ? Il a comme ambition première de favoriser la création artistique contemporaine à Paris par l'accompagnement de projets artistiques tout le long du processus de création et de diffusion, en offrant des espaces de travail évolutifs. Les projets en résidence ne seront pas sélectionnés selon les critères classiques des résidences d'artistes (qui tendent à fidéliser les artistes à un site et une démarche) mais suite à des appels à proposition de projet autour d'une problématique sur les rapports entre art et territoire¹⁶¹. Il s'agit également de favoriser des formes artistiques émergentes et innovantes qui ne trouvent pas forcément leur place dans les lieux de production et de diffusion classique. Ainsi l'objectif du 104 n'est pas de

¹⁶¹ C'est, en tous cas, l'affichage conceptuel en 2005.

résoudre le problème du manque d'ateliers mais de proposer un nouveau type de lieux de création pour les artistes. Cette question des ateliers doit être l'objet d'une politique spécifique.

Pendant, dédier près de 30 000m² à la culture et à la création artistique, cela attise les convoitises. Beaucoup d'artistes ou d'associations culturelles ou artistiques ont manifesté leur intérêt. Certains se sont mobilisés au sein d'une association, les Actionnaires du 104, mais leurs divergences d'intérêt ont limité l'implication de l'association dans la définition du projet : tous espèrent bénéficier d'un espace de travail, bien que cette forme d'appropriation de l'espace ne corresponde pas à la logique du projet. Les principes de fonctionnement n'ayant pas encore été bien explicités, cela risque de provoquer des frustrations.

Enfin, l'articulation des différentes échelles territoriales est au cœur du concept artistique du projet. Le 104 devra devenir un lieu de création international, par le développement des échanges internationaux et l'accueil d'artistes étrangers. Le renforcement de la position de Paris dans le champs villes créatives est ici en jeu (Florida, 2003). Pour autant, ce projet d'envergure municipale (si ce n'est métropolitaine) doit s'inscrire également dans son quartier pour attirer un nouveau public vers la création contemporaine.

(2) *Innover en matière de politique culturelle*

Lors des ateliers de la phase ouverte du marché de définition, l'essentiel des expériences présentées étaient des expériences associatives, avec plus ou moins de moyens financiers, pas toujours dans la légalité, où l'accent était porté sur la création et la pluridisciplinarité. Ces lieux *off* ont tous été visités par la mission Lextrait sur les « Nouveaux Territoires de l'Art ». Les caractères de ces expériences *off* retenus à l'issue du marché de définition correspondent aux conclusions du rapport Lextrait. Cette influence du travail du Secrétariat d'Etat à la Décentralisation Culturelle est confirmée par l'adjoint à la culture :

D'abord, on était encore, à une époque, ça a duré un an, où il y avait une certaine synergie entre la politique de l'Etat, du gouvernement, et celle de la Ville. Et d'autre part, **on était dans la continuité d'un travail** qui avait été fait par Dufour, **sur les lieux alternatifs, sur les friches urbaines.**

Joel Houzet, adjoint à la culture du 19^{ème} arrondissement

Pour autant, la Ville souhaite aller plus loin en définissant un nouveau modèle de politique publique culturelle locale qui se différencierait de celle du Ministère de la Culture. Il s'agit de mettre en œuvre une nouvelle politique d'équipements culturels publics, qui se démarque de la politique passée et présente du Ministère, tout en prolongeant les réflexions du rapport Lextrait. Comme le souligne R. Basualdo, le 104 s'inspire fortement des exemples décrits dans le rapport. Mais la plupart de ces expériences sont des initiatives associatives, c'est-à-dire privées, qui sont des solutions mises en œuvre pour résoudre les problèmes de locaux de leurs initiateurs. Si beaucoup mettent en avant leur inscription territoriale et leurs actions avec ou à l'attention des populations locales, c'est avant tout un discours de légitimation permettant de qualifier leur présence d'« intérêt général » pour obtenir des financements publics. L'intérêt public n'est pas leur préoccupation principale, c'est un moyen instrumentalisé pour atteindre d'autres finalités : la reconnaissance artistique et sociale par les autorités publiques afin de pérenniser des occupations souvent précaires et d'obtenir des financements.

Parce **qu'en réalité, on n'invente rien**. Là, **une ville en fait une finalité d'intérêt général**. Parce que **les friches, c'est une finalité d'intérêt privé** : c'est des gens qui n'ont pas de la place qui en trouvent une et squattent. Bien souvent, ceux qui défendent les friches et qui les portent, utilisent **l'argumentaire du rapport entre l'art et les habitants**, ils disent pas territoires, **comme un moyen de légitimer leur présence auprès de l'Etat et d'avoir des moyens financiers**. Mais quand on va vraiment dans les friches, on se rend compte que ce **sont des arguments plutôt de communication que de véritables pratiques**. Il y en a, mais ces friches-là sont plutôt marginales. Donc, on passe d'un domaine où chacun fait des efforts à titre privé à un domaine où une ville comme **Paris prend à bras le corps la question d'art et territoire et met les moyens publics et définit ça comme une finalité d'intérêt général**, c'est neuf, **en termes de politique publique, c'est nouveau**. C'est, paradoxalement, la seule possibilité qu'ont les villes aujourd'hui pour ne pas répéter ou être la photocopie des politiques publiques telles qu'elles sont définies rue de Valois. Je pense que Paris inaugure là probablement une nouvelle génération d'établissements publics qui ne sont pas ni des scènes nationales ni des centres dédiés à une écriture artistique particulière, mais vraiment un établissement qui met au cœur de sa stratégie l'écoute du territoire.

Ricardo Basualdo, pilote du projet 104

Le passage du *off* au *in* se caractériserait alors par un déplacement des intérêts poursuivis : d'intérêts privés (*off*) à l'intérêt général (*in*).

b. Une gestion centralisée

Articuler les échelles territoriales constitue un des objectifs délicats du 104. En effet, les enjeux à chaque échelle sont différents, ce qui se ressent en matière de portage politique du projet. Pour la mairie centrale, le 104 est un projet métropolitain, qui doit participer à la promotion de Paris comme place internationale de l'art et de la création. Alors que pour le maire d'arrondissement, il s'agit de répondre aux attentes et aux besoins des habitants de l'arrondissement. Les risques de rejet et de non appropriation du lieu par les riverains sont importants, ce qui pourrait entraîner des dégradations. Pour éviter cela, il faut d'une part que les riverains y trouvent des équipements qui répondent à leurs besoins (crèche, centre social ou médical, centre d'animation...), et d'autre part qu'un travail d'information et de médiation soit réalisé sur le long terme. Or, en matière de gouvernance du projet, il semble que le « local » soit peu écouté. Le dossier est géré directement par le cabinet de Christophe Girard ; et l'adjoint à la culture du 19^{ème} arrondissement, Joel Houzet (Parti Communiste), se plaint de n'être ni écouté, ni même informé de l'évolution du dossier. C'est pourtant lui qui doit présenter le projet et répondre aux questions, demandes et attentes, en conseils d'arrondissement et de quartier. Il n'y a pas non plus eu de consultation des habitants.

Comme adjoint à la culture, j'ai constaté au bout de 8 mois, que **j'avais les informations vraiment au compte-goutte**. Je me suis mis relativement en colère, suite à une réunion, où finalement, quelque part, j'ai assisté à quelque chose, à une réunion, pas de concertation presque de décision, auxquelles je n'avais absolument pas contribué. Donc je ne pouvais pas me trouver dans une situation de porter un projet.

Joel Houzet, adjoint à la culture du 19^{ème} arrondissement

De fait, on constate un déficit d'information auprès de tous les acteurs rencontrés. Personne ne sait exactement ce que va devenir le 104, hormis un lieu culturel. Ce flou permet tous les fantasmes possibles. Certains justifient ce flou par le caractère expérimental, inhabituel et

innovant du projet : puisque c'est un projet complètement nouveau, on ne peut pas se l'imaginer. D'autres se demandent si cela ne révèle pas un manque de formalisation du projet de la part même de la maîtrise d'ouvrage : savent-ils vraiment ce qu'ils veulent produire ? Pourtant, ce manque d'informations et cette absence de transparence, ne suscitent pas beaucoup de réactions. Cela est d'autant plus surprenant que, dans le secteur, les associations de quartiers sont très dynamiques et très écoutées. Le maire adjoint à la Culture du 19^{ème} arrondissement, membre du Parti Communiste, semble être celui qui s'offusque le plus de ce manque de transparence et de concertation. Il est à l'origine de la création du collectif d'associations, les Actionnaires du 104¹⁶², dont l'objectif est de faire valoir les intérêts et les points de vue des associations¹⁶³. Ce collectif est constitué de représentants d'associations de quartier et d'associations à vocation artistique ou culturelle. Ces deux types d'associations n'ont pas les mêmes objectifs : les unes cherchent à améliorer le cadre de vie ; les autres à faire valoir leurs intérêts et leurs besoins (par exemple en matière de locaux). Ceci est sans doute à l'origine de la faible mobilisation de l'association et de sa quasi disparition. Toutefois, il est intéressant de relever que la présidente de cette association, Cathy Bruno-Capvert, suppléante communiste du député P. Mansart, était, lors de la précédente mandature, membre du cabinet du Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, et était chargée de la communication sur la mission puis la conférence sur les « Nouveaux Territoires de l'Art ».

Cet hyper-centralisme peut s'expliquer par l'appétence du Maire pour les questions culturelles, la place de son adjoint aux affaires culturelles dans le dispositif municipal, mais aussi par l'attention particulière que le Maire porte à ce secteur géographique.

c. L'imbrication des échelles territoriales

La difficile harmonisation entre les niveaux politiques pour la gestion de ce projet met en évidence les différences de perception des enjeux selon les échelles territoriales. Au niveau municipal, ce projet est considéré comme un élément clé de la mandature. Il doit permettre le déploiement de la création parisienne en lui offrant une nouvelle vitrine. Cela s'inscrit dans une volonté de renouvellement de l'image de Paris, plus axée autour des notions contemporaines de créativité et d'innovation.

L'ambition du 104, c'est ça : **d'être l'un des moteurs de fabrication de la contemporanéité de Paris**, et dans un endroit où justement on est en train d'évoluer et fabriquer de la ville

Ricardo Basualdo, pilote du projet 104

La localisation « périphérique » du 104 inscrit également le projet dans une volonté de renforcement des relations entre Paris et les communes périphériques. Par exemple, lors des ateliers du marché de définition, les projets urbains sur Plaine Commune ont été exposés.

Mais ce qui est présenté comme une réelle innovation urbaine est l'intégration d'un lieu culturel public dans un quartier très populaire et excentré, et non dans les zones centrales ou touristiques. Localiser le grand projet culturel de la mandature dans le secteur Stalingrad est un acte fort : il montre la volonté d'intervenir dans ce secteur de manière massive et innovante. Le

¹⁶² Pour une association noyautée par le Parti Communiste, le choix du nom est plus que symbolique.

¹⁶³ Il a d'ailleurs été entendu lors du dernier atelier du marché de définition.

104 est en effet l'élément le plus visible d'une stratégie de revitalisation du secteur, où de nombreux projets sont en cours de réalisation. Pourtant, le pari est risqué. D'abord, pour ne pas provoquer de rejet par les riverains, il faut que le 104 réponde, en partie du moins, aux attentes et aux besoins du quartier. La qualité et la pertinence du choix de l'équipement de proximité pourront le permettre. Ensuite, si des locaux commerciaux sont prévus sur le site, pour le moment, leur destination est incertaine : ce secteur du 19^{ème} n'est pas très attractif pour les opérateurs commerciaux. Les promoteurs du projet espèrent développer de nouveaux types de commerces, toutefois la population du secteur est peu solvable et l'attractivité du site est à construire. Ce secteur dégradé a actuellement très mauvaise réputation. Le 104 s'intègre dans un projet plus global de revitalisation de ce quartier ayant pour objectif sa requalification et sa revalorisation.

C. Un quartier déprécié surinvesti

Si le 104 est présenté comme le marqueur d'un nouveau type de politique culturelle, il est également révélateur des modes d'instrumentalisation de la culture, et en particulier du *off*, dans l'action urbaine. Dans le quartier Chapelle-Stalingrad, qui accumule les difficultés, le *off* culturel est utilisé comme un outil de gestion urbaine : le *off* permet la gestion de la vacance, la sécurisation, la médiation et la valorisation des sites. Toutefois, les nouveaux projets (104 et Zac Pajol) mettent aussi en évidence les difficultés d'intervention dans la ville constituée et sur le patrimoine bâti.

1. Un quartier particulièrement déqualifié

Le quartier La Chapelle Stalingrad cumule les handicaps et les problèmes. Longtemps ce secteur a été délaissé par l'action publique. Les équipements publics sont insuffisants, les espaces verts inexistantes. Or les populations sont particulièrement paupérisées et ont de vrais besoins en matière de services et d'équipements publics¹⁶⁴. Il reste le moins cher sur le marché immobilier résidentiel. Le bâti ancien est très dégradé, et de nombreux hôtels meublés accueillent des familles immigrées dans des conditions d'insalubrité et de surpeuplement inacceptables. De nombreux bâtiments abandonnés ont été progressivement squattés et sont devenus des sites de trafic et de consommation de stupéfiants ; le crack y fait des ravages : les principales « scènes » du crack se trouvaient passage Groix et îlots Caillié, au bas de la rue d'Aubervilliers, près du métro Stalingrad¹⁶⁵. Les habitants ont tenté de chasser les dealers par l'organisation de rondes. Ces actions, relayées par les médias, ont permis de faire connaître la question du trafic de drogues et d'interpeller les autorités sur l'ensemble des problèmes du quartier, mais ont

¹⁶⁴ Le diagnostic social du quartier Curial-Cambrai dans le 19^{ème} arrondissement (classé en politique de la ville depuis 1995) présenté par l'Apur dans le cadre des ateliers du marché de définition du 104, met en évidence un quartier contrastant avec le reste de Paris :

- populaire : 57% d'ouvriers et d'employés (25% à Paris), 18% de chômeurs (12% à Paris) surtout chez les jeunes (37% des 15-19ans et 29% des 20-24ans (contre respectivement 23% et 15,5% pour l'ensemble de la ville), 55% de logements sociaux, 25% de personnes vivant dans des ménages à bas revenus (pour Paris 11,5%) ;
- familial, (58% de familles contre 43% dans l'ensemble de Paris), dont 23% de familles monoparentales (contre 16% pour tout Paris) ;
- jeune (24% de moins de 20ans).

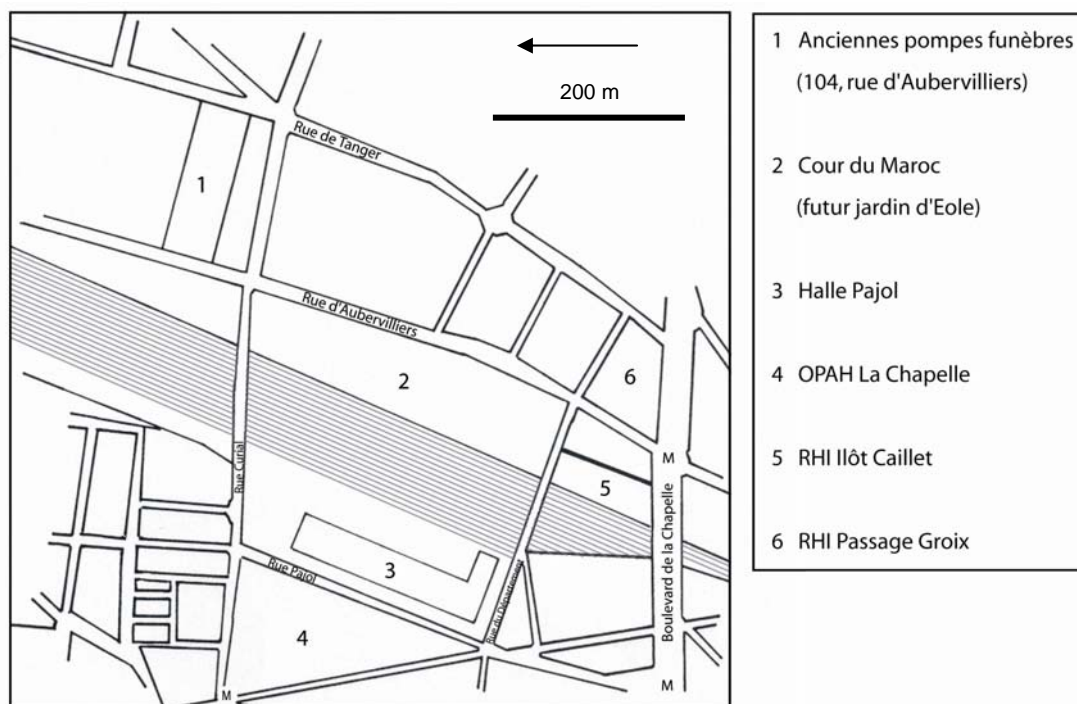
¹⁶⁵ Le passage Groix a été démolé mais, en 2005, les problèmes persistaient îlot Caillié.

également participé à la stigmatisation du secteur. La résolution des problèmes de sécurité est fondamentale pour la revitalisation du quartier et la réussite du projet 104 : il faut pouvoir venir à pied, même la nuit. Mais une action purement policière et urbaine ne peut pas remplacer l'accompagnement social et médical de la toxicomanie ; un des effets de la politique de rénovation est de délocaliser les scènes du trafic de stupéfiants vers d'autres quartiers, sans prendre en charge les toxicomanes.

De plus, le quartier Chapelle est enclavé entre les faisceaux ferroviaires des gares de l'Est et du Nord, avec peu de desserte interne en transport en commun. Il convient toutefois de relativiser cet « enclavement » : au regard des autres quartiers parisiens, le site est périphérique et enclavé ; mais comparé à d'autres quartiers franciliens, il profite d'une localisation intra-muros et d'une desserte en métro.

Enfin, ce secteur accueille de nombreux sites ferroviaires, dont certains ne sont plus utilisés. La Sncf, dans l'attente d'un projet pour ses friches, a permis un mode de gestion atypique en autorisant des occupations temporaires, qui sont aujourd'hui « menacées » par les projets municipaux. Ces occupations sont le fait d'associations ou d'artistes, qui, ayant des difficultés à trouver des locaux, acceptent de s'installer dans des zones stigmatisées voire dangereuses. Dans quelle mesure leur présence permet-elle de sécuriser le quartier et de le rendre potentiellement valorisable ? Comment la présence de ces artistes *off* est-elle une forme de médiation plus acceptable que la répression policière et la rénovation urbaine ?

Fig. 10. Localisation des projets de requalification urbaine dans le quartier Chapelle-Stalingrad



Photographie : Lapierre, 2005 ; graphisme : Elsa Vivant

2. La gestion des friches par des occupations temporaires

La SnCF possède de nombreuses emprises et bâtiments sur le secteur. La réorganisation du service a conduit l'entreprise à délaissier une partie de son patrimoine. Après la scission de 1997, RFF a eu pour mission de valoriser ce patrimoine dont une partie est en cours de cession à la Ville de Paris. Durant cette vacance d'usage, la SnCF a autorisé des associations à vocation sociale, culturelle ou artistique à occuper les lieux dans le cadre de conventions d'occupation temporaire du domaine public. Ces occupations temporaires deviennent de véritables modalités

de gestion des espaces en friche : comme aux Frigos, les pouvoirs publics (et la Sncf) se servent des artistes pour gérer la vacance. De plus, ces exemples révèlent le rôle positif de la culture dans des secteurs très dégradés où l'on peine à imaginer de nouveaux modes d'intervention ; ils soulignent une crise d'innovation urbaine et d'imagination programmatique.

a. Des occupants animateurs de quartier

Deux sites ont été principalement l'objet de ces occupations.

(1) Les Maisons de la Cour du Maroc

A l'est des voies ferrées du réseau Paris-Est, à l'entrée d'un terrain assez vaste utilisé pour entreposer du matériel, se trouvent deux maisons, situées sur la rue d'Aubervilliers. Depuis 2000, elles abritent chacune des associations :

- L'une accueille les activités du Secours Catholiques, dont une crèche.
- L'autre, appelée « Maison des médias libres » est occupée par un collectif de médias associatifs alternatifs, de médias *off*, AG45 : radio Fréquence Paris Pluriel, Zaléa Télé, maison d'édition Co-errances, le journal Les Périphériques vous parlent, Réseau 2000 (association de formation aux nouvelles technologies). Tous sont proches du réseau Indymédia.

Ces différentes associations jouent un rôle d'animation dans le quartier : le Secours Catholique par ses services « sociaux » et activités caritatives ; Réseau 2000 par les formations multimédias à destination d'habitants du quartier. De plus, par leur présence, elles contribuent à créer du passage. Toutes ces associations sont menacées d'expulsion en 2005 pour permettre la réalisation d'un jardin, d'une crèche et d'une maison de l'environnement, comme le prévoit leurs conventions d'occupation.

(2) La Halle Pajol

Un autre vaste bâtiment en friche est situé de l'autre côté des voies ferrées : la Halle Pajol. Dans les années 1990, un projet municipal de Zac sur ce site a été stoppé et le bâtiment est resté longtemps en attente d'un nouvel usage. Pour éviter une dégradation dangereuse et la coûteuse démolition de cette vaste halle, la Sncf a autorisé des occupations :

- Des collectifs artistiques comme la Dame Blanche ou la compagnie des Passagers ;
- Des associations d'animation urbaine : les ateliers d'architecture autogérés et Ecobox qui ont créé des micro-jardins avec les populations riveraines ;
- Un artiste, Carlos Regazzoni, sculpteur argentin, qui occupe 3000m² dans la halle pour réaliser des sculptures monumentales.

La présence de ces occupants « connus » est un moyen, pour le propriétaire, de contrôler, *a minima*, l'usage du bâtiment et ainsi d'éviter les squatters, dans un secteur où de nombreux bâtiments désaffectés ont été transformés en véritables « *crack-house* ». Cette présence a un effet de sécurisation des sites. De plus, ces différentes associations peuvent avoir un rôle d'animation en accueillant par exemple les enfants des écoles. Mais leur impact se limite à l'échelle du quartier.

b. La mise en scène d'une friche par le Cirque Electrique

La ville est devenu propriétaire du vaste terrain de la Cour du Maroc, situé rue d'Aubervilliers, dans l'optique d'y créer un nouveau jardin. Pendant la durée des études préparatoires et du concours pour le choix du paysagiste, la ville a autorisé, sous certaines conditions, une compagnie de cirque, le Cirque Electrique, à installer son chapiteau sur le terrain.

(1) L'arrivée du Cirque Electrique

L'histoire du Cirque Electrique croise de nombreux autres protagonistes de la scène *off* parisienne. Cette compagnie de cirque contemporain est créée par des artistes formés chez Annie Fratellini et aux Noctambules à Nanterre ; autrement dit, ils ne sortent pas du sérail institutionnel français du cirque contemporain (Ecole Nationale du Cirque de Rosny et Centre National des Arts du Cirque de Châlons en Champagne). Ils ont ensuite travaillé à la Caserne à Pontoise, lieu de création artistique *off* géré par l'association Usines Ephémères. Ils ont présenté un de leur spectacle devant les Frigos, dans le cadre de l'opération « *Ca fleurit dans le béton* » organisé par l'Apld 91. Ils se sont également produits dans le 19^{ème} arrondissement en 2001, sur les bords du bassin de la Villette. A la fermeture de la Caserne, en 2003, sans espace de travail et de répétition, ils ont négocié avec la Ville pour occuper le terrain de la Cour du Maroc. La Ville, propriétaire du terrain, a autorisé la compagnie du Cirque Electrique à occuper le site d'octobre 2003 au 31 décembre 2004, date à laquelle elle devait partir pour permettre le commencement des travaux de réalisation du jardin. Cette occupation, gratuite, était assortie d'une obligation d'animation par l'accueil d'autres compagnies. Pour permettre à la compagnie de réaliser ses projets, la ville a octroyé une subvention de 100 000 euros à l'association Fanfare Décadente, gestionnaire du cirque¹⁶⁶. Pendant un an et demi, de nombreux spectacles ont animés la Cour du Maroc¹⁶⁷. Certains ont été inscrits au programme du Festival Paris Quartier d'Eté en 2004, faisant connaître le site au-delà du milieu circassien.

(2) Le bouche à oreille : la mise en scène du site

Le cirque a animé le quartier en proposant des spectacles et des activités culturelles (bal tango, goûter d'enfants musicaux) dans un secteur qui en manquait cruellement. Toutefois, le public accueilli n'était pas nécessairement riverain, voire pas du tout. Nous avons en effet constaté à plusieurs reprises que le public des spectacles semblait venir d'autres quartiers parisiens¹⁶⁸. Ce décalage entre le public réel du site et les riverains est un des risques encourus par le 104. Mais si l'idée « d'animation » est plus un argument justificatif de la présence du Cirque dans le secteur, son rôle de désenclavement est réel et intéressant. En effet, nombreux sont les spectateurs qui, sans le cirque, ne se seraient jamais aventurés dans ce secteur très stigmatisé. Comme pour le 104 lors de la Nuit Blanche, la médiatisation de l'expérience vécue par les spectateurs autant que des spectacles eux-mêmes, a contribué à un changement d'image du site :

¹⁶⁶ Décisions du Conseil de Paris Dac 195, novembre 2003 et Dac 132 juin 2004.

¹⁶⁷ Un des spectacles produits par le Cirque Electrique, en plein air, était basée sur la projection d'extraits de réunions de concertation sur le projet de Jardin.

¹⁶⁸ Ce que plusieurs personnes interrogées ont également constaté ; le regrettant (c'est encore un truc pour un public parisien branché) ou l'appréciant (ça désenclave le quartier, ça le fait connaître, le dé-stigmatise).

ce n'est plus un secteur malfamé et infréquentable, mais un lieu « *magique* », dernier espace de liberté et d'aventure dans la ville¹⁶⁹.

[Les spectateurs] **ne seraient sûrement jamais arrivés jusqu'ici** si la bande d'artistes du Cirque électrique n'y avait pas pris ses quartiers. « Au début, je l'avoue, je suis venue un peu à reculons : trop loin et trop triste comme quartier, confie Emmanuelle, Parisienne du centre. Mais **le lieu est tellement incroyable** que je ne suis pas déçue ». [...] les chapiteaux du Cirque électrique ont réussi à **réveiller** depuis plusieurs mois **les abords d'un quartier que tout le monde jugeait sinistré hier** encore. La troupe fait mentir les pessimistes et parvient à attirer les Parisiens – pros et bobos – dans **ce no man's land digne d'un film de Kusturica**.

« Le cirque qui électrise la nuit parisienne », *Le Parisien*, 9 juillet 2004, (souligné par moi)

L'endroit vaut le déplacement pour le **triptyque vue-ambiance-spectacles**. Ainsi, en bordure de cette **fouteuse-de-cht'on de rue** d'Aubervilliers, c'est un **terrain hagard** de 42000m² avec vue plongeante sur les voies ferrées de la gare de l'Est et ses hangars aux immenses vieilles baies vitrées. C'est au loin **un Sacré-Cœur planant sur un cliché de toits de Paris** piqués d'une tour moderne, mais penchées. Sur fond sonore des trains de passage. Et nuit tombante. **Friche fellinienne**.

« Miracles à la cour du Maroc. Une friche culturelle animée par l'alternatif Cirque électrique », *Libération*, 1er octobre 2004 (souligné par moi)

Les acteurs rencontrés ont également apprécié cette expérience :

Et puis c'est dommage de ne pas profiter d'un espace comme celui-là, un peu unique, à Paris. Moi, je sais que je suis allé prendre un pot au petit resto savoyard, où ils font la fondue, c'était avant les vacances, un soir où il faisait vachement beau, vachement doux. **C'est un peu magique de se retrouver là, avec autant d'espace... Avec la vue sur le sacré cœur. Ca aurait été dommage de se priver**, alors qu'on savait qu'on n'y ferait rien avant 2005.

Frédéric Bourcier, Chargé de mission au cabinet du maire du 18^{ème} arrondissement
Au-delà de l'aspect artistique, la vraie (re-)conquête de la présence du Cirque est la sécurisation du site. A leur arrivée, les artistes ont « nettoyé » le site et leur présence a découragé les toxicomanes de se réfugier dans les vieux hangars. Comme le notent les adjoints à la culture :

Puisque la cour du Maroc était libre pendant un an, le temps de faire les études nécessaires, l'implantation d'un chapiteau faisait partie de cette occupation de l'espace public qui **permet de sécuriser les lieux, qui étaient quand même très anxiogènes**.

Joel Houzet, adjoint à la culture du 19^{ème} arrondissement

[...] en terme de sécurité, l'implantation de ce cirque provisoire a permis aux gens du quartier de **retrouver un peu de paix et moins d'insécurité**. Ce projet a également permis de **dynamiser et de sécuriser** donc ce terrain, comme l'ont constaté les riverains et les associations, associés dès le début au projet : **baisse du nombre de toxicomanes alentours et entretien du terrain**.

Christophe Girard, Communication au Conseil de Paris, juin 2004, Dac-132 (souligné par moi)

Toutefois, cette « gestion » de la toxicomanie n'est qu'une action de surface : les problèmes liés au trafic de stupéfiants n'ont pas disparu, ils ont juste été déplacés.

¹⁶⁹ La médiatisation autour de l'événement Paris Quartier d'été a accentué cela, puisque même le Figaro recommandait la visite à ses lecteurs.

Pour autant, si le Cirque Electrique a contribué à faire évoluer l'image du quartier, cette expérience n'aura pas duré suffisamment pour avoir un effet sur le long terme. Le temps que le bouche à oreille fasse effet, le cirque était déjà parti. Le temps de se faire une réputation n'était pas assez long, mais comme pour le 104 et la Nuit Blanche, le coup de projecteur porté sur le secteur par la présence du Cirque Electrique participe à une stratégie globale de changement d'image du quartier basée à la fois sur des opérations ponctuelles et sur la réalisation d'équipements. D'une manière plus générale, l'accueil de cirque sur des friches permet une forme de gestion de la vacance et répond à de multiples attentes. Les compagnies de cirque déplorent le manque d'espace d'accueil des chapiteaux, et certains sites qui accueillent des cirques sont progressivement mis en chantier. De nouveaux terrains sont proposés, mais l'accueil de chapiteaux est soumis certaines contraintes difficiles à satisfaire. Face à raréfaction des espaces d'accueil des chapiteaux et aux difficultés rencontrés par de nombreuses compagnies, les compagnies de cirque de création ont manifesté leur mécontentement et fait valoir leur problèmes, en poursuivant l'occupation du terrain de la Cour du Maroc après le 1^{er} janvier 2005, où ils sont restés une quinzaine de jours¹⁷⁰. C'est là une des limites de la gestion de friches par des occupations temporaires : les occupants refusent parfois de partir.

c. Limites posées par la gestion des friches par l'occupation temporaire

Animer des sites en friches par la présence d'occupants connus et conventionnés permet d'en contrôler l'accès (pas de squats) et de sécuriser le quartier (passage, fréquentation). Toutefois, ce type de gestion a des limites.

(1) Problème de la responsabilité

Signer des conventions d'occupation précaire permet de limiter la vacance dans un bâtiment qui a vocation à être démoli, vendu, ou transformé. Cette solution, utilisée aussi pour les Frigos, ne génère pas ou peu de revenus car les occupants sont souvent des associations ou des artistes peu solvables, mais elle permet de faire l'économie d'une démolition, tant que le destin du site n'est pas défini. L'incertitude et la non rentabilité du site n'incitent pas le propriétaire (ici la SnCF) à engager des travaux, ne serait-ce que de mise aux normes de sécurité¹⁷¹. Cela pose un problème de responsabilité en cas d'incident (accident, incendie...), en particulier dans les sites qui accueillent du public. Or lorsque le propriétaire est une entreprise, cette responsabilité est diluée dans la hiérarchie interne ; en cas de problèmes, c'est l'entreprise, personne morale, qui sera incriminée, éventuellement un employé sera mis en cause, rarement son directeur. Mais pour la ville, ce risque est inacceptable et elle refuse d'acheter le bâtiment tant que les occupants sont là. Le maire est en effet responsable en cas d'incident dans un bâtiment municipal, même si les occupants sont des squatters ; il ne peut pas prendre un tel risque¹⁷². Réaliser des travaux de mise aux normes serait inutile et dispendieux puisque le site a vocation à être transformé

¹⁷⁰ La ville a trouvé un petit compromis en libérant une partie de la place de Stalingrad. Mais elle n'aurait pas hésité à faire intervenir la police, d'autant plus que les artistes (pour une fois) ne pouvaient pas trop compter sur le soutien des riverains qui attendent depuis 15 ans la réalisation du jardin.

¹⁷¹ Par exemple, la Halle Pajol et les Frigos ne répondent pas aux normes de sécurité

¹⁷² La Ville a rencontré le même problème quand elle a acheté le bâtiment du squat 59, rue de Rivoli (Jeanneret, 2004). Les tragiques incendies de 2005 dans des bâtiments loués par la Ville pour loger des familles posent les mêmes problèmes de responsabilité.

complètement dès son rachat. Il faut donc libérer les lieux avant l'aliénation, ce qui ne se fait pas sans heurts.

(2) *Le chantage au relogement*

Les occupants bénéficiant de ces conventions ne souhaitent pas partir et résistent le plus longtemps possibles à leur expulsion. Beaucoup d'entre eux s'estiment lésés par la ville et considèrent qu'ils ont le droit de bénéficier d'un relogement de la part de la ville, même si certains ne paient plus de loyers depuis longtemps (et sont donc des squatters). Ils ont pourtant lu et signé les conventions d'occupation qui précisent l'obligation de quitter les lieux au démarrage des chantiers. Chacun développe différentes stratégies pour faire valoir ce « droit ». Comme dans d'autres cas semblables, la difficulté de l'accès à des locaux à Paris, les investissements réalisés dans les locaux, les relations tissées avec d'autres acteurs du quartier sont mis en avant. Mais certains sont plus inventifs. Le sculpteur, Carlos Regazzoni, qui s'oppose farouchement à toute expulsion de la Halle Pajol, retarde son éviction en demandant le classement de ses œuvres en œuvres d'art. Par leur taille monumentale, leur déplacement sera alors difficile et coûteux. Dans un tout autre registre, les occupants de la Maison des médias libres ont une position particulière dans la négociation. Parce que ce sont des médias, ils peuvent mobiliser rapidement de nombreuses personnes pour résister durement à la Ville. Certains d'entre eux avaient déjà permis la mobilisation des « no-vox » lors de l'installation d'Usines Ephémères dans le Point P, via le site Internet d'Indymédia, hébergé par Réseau 2000 (Lesage, 2004)¹⁷³. Face à cette capacité de nuisance, la ville se sent mise en demeure d'intervenir pour trouver une solution de relogement et faciliter leur départ. Malheureusement, ces chantages et pressions récurrentes rendent la ville de plus en plus méfiante vis-à-vis des occupations temporaires, qui sont pourtant de bons moyens de gestion de période de transition. L'alternative est alors de privilégier les associations qui ont déjà montré leur sérieux et dont on sait qu'elles partiront à échéance (par exemple, Usines Ephémères), au détriment des jeunes structures.

Les occupations précaires, on commence à tiquer. C'est dommage.

Frédéric Bourcier, Chargé de mission au cabinet du maire du 18^{ème} arrondissement

3. **L'influence des associations d'habitants sur les projets urbains**

Ce secteur très dégradé et déprécié fait l'objet de plusieurs opérations de réhabilitation de l'habitat, de nature et d'opérateurs différents : une Opération programmée d'amélioration de l'habitat (Opah) sur le secteur la Chapelle ; plusieurs opérations de résorption d'habitat insalubre (Rhi : démolition-reconstruction) sur l'îlot Caillié, le passage Groix et l'impasse Dupuy, avec la création de logements sociaux et en accession sociale à la propriété (opérateurs : Siemp et Sagi). Outre les actions sur l'habitat, le secteur connaît aussi plusieurs projets de création d'équipements (Zac Pajol et Jardin d'Eole), où la mobilisation des habitants a été très influente voire décisive. Ces projets s'inscrivent, avec le 104, dans une dynamique globale de

¹⁷³ Lors du Forum Social Européen de Saint Denis en octobre 2003, le collectif no-vox (les sans-voix : sans papiers, sans logement, sans travail...) ont envahi le bâtiment Point P, réclamant des locaux pour leurs activités associatives, au moment même où Usines Ephémères devait emménager. Le choix d'Usines Ephémères pour l'occupation et la

redynamisation du quartier¹⁷⁴. Ils révèlent également la place des associations de riverains dans la « concertation ». Cette dernière n'est pas comprise comme un dialogue, une écoute des désirs et des besoins de l'ensemble des habitants, mais comme un moyen d'éviter les conflits et les recours contentieux sur un projet. La réalisation de certaines demandes des riverains est une manière d'accélérer les procédures et la mise en œuvre des opérations ; ce que les fonctionnaires de la ville interrogés expriment pudiquement par : « *il y a un portage politique fort* ».

a. Un jardin après les trains

La Cour du Maroc est une large friche ferroviaire, avec quelques hangars désaffectés parfois squattés par des sans domicile fixe ou des drogués. Elle a été utilisée pendant les travaux du Rer Eole pour entreposer du matériel, provoquant de nombreuses nuisances sonores pour le voisinage. En 1992, déjà, Daniel Vaillant (chef de l'opposition socialiste de l'arrondissement et candidat aux élections législatives), avait proposé de transformer ce site en jardin à la fin des travaux d'Éole, d'en faire des « Jardins d'Éole ». Mais après la fin du chantier, la Sncf avait pour projet de céder le terrain à des entrepreneurs, en particulier à l'entreprise Tafanel, déjà implantée sur la parcelle limitrophe au nord. Les riverains se sont vivement opposés à ces projets en créant, en 1997, l'association « Les jardins d'Eole ». Par l'organisation de fêtes sur le site, la signature de pétitions, des lettres ouvertes, l'association n'a cessé de mettre D. Vaillant, élu maire en 1995, face à ses déclarations.

C'est avec le changement de majorité municipale en 2001 que ce projet de jardin renaît : le Jardin d'Eole devrait même devenir « *le grand espace vert de la mandature* ». Un processus de concertation a été mis en place, et, à l'issue d'un appel d'offre, l'équipe du paysagiste Corajoud a remporté le marché de réalisation de cet espace qui aura une double vocation : créer un espace vert de proximité et désenclaver le secteur en requalifiant le cadre de vie. Par la présence du Cirque Electrique avant le chantier, la requalification symbolique du secteur semble commencer : le nom de « jardin d'Eole » sera peut-être abandonné au profit de « jardin de la cour du Maroc », rappelant le nom du site du Cirque Electrique.

b. Cas particulier de la Zac Pajol

La plus grosse opération du secteur, tant en termes de surface que d'équipements créés, est la réalisation de la Zac Pajol, de l'autre côté des voies ferrées.

(1) Histoire

Le site de la Zac Pajol est constitué principalement d'une vaste halle, d'un ancien bâtiment administratif (occupés par des associations et des artistes) et de terrains ferroviaires. En 1994, la Ville de Paris a ébauché un premier projet d'aménagement, centré sur la démolition de l'existant et la construction de six cent nouveaux logements et de très peu d'équipements. Les riverains ont vivement réagi et se sont organisés en association (association La Chapelle). Par la

gestion de cet espace est très controversé, d'autres associations se sentant lésées par des modalités d'attribution peu claires et un choix ne correspondant pas aux propositions du Conseil de Quartier.

¹⁷⁴ La coordination des différents projets est assurée par la Direction de l'urbanisme. Mais chaque maître d'ouvrage délégué n'a que peu d'informations sur les projets et aucune réunion de coordination n'a lieu (Pajol : Semaest ; RHI : Siemp et Sagi ; cour du Maroc : Direction des parcs et jardins ; 104 : Direction des affaires culturelles et Direction architecture et patrimoine).

mobilisation de cette association, la Zac a été annulée, et le projet d'aménagement du secteur a été oublié.

Après l'élection de Bertrand Delanoë en 2001, les études d'aménagement ont été relancées. La première Zac a été supprimée pour en créer une nouvelle ; la Semaest (Société d'économie mixte d'aménagement de l'est parisien) a été mandatée pour concevoir et réaliser cette Zac. Une des premières propositions était de reloger les services fiscaux de l'arrondissement sur ce site. Mais cela a provoqué le mécontentement des associations de riverains qui, tout en étant conscientes d'un certain nombre de contraintes pour la Ville (notamment financières), s'opposent systématiquement à la réalisation de locaux d'activité:

Il y avait un projet de regroupement des services fiscaux [...] ça aurait permis d'équilibrer l'opération en terme d'aménagement, mais **ça répondait absolument pas aux besoins du quartier.**

Jérôme Lazerge, association Cactus

Qu'est-ce que « *les besoins du quartier* » ? En quoi les associations de riverains sont-elles légitimes pour décider ce dont le quartier aurait besoin ? Nous verrons par la suite que les associations de riverains militent pour l'amélioration du cadre de vie entendu comme un apport de services et d'équipements valorisants pour le quartier et le refus de toute création de logements ou de bureaux. Cette vision de la ville et de l'aménagement du quartier Chapelle est très écoutée par la mairie qui, progressivement, change le programme en vue de la réalisation de quatre objectifs principaux : redynamiser le quartier, créer des « respirations » (notamment par la création d'un nouvel espace vert), répondre à la demande des habitants en créant des équipements de proximité, apporter la mixité dans la Zac. Se basant sur les conclusions d'états généraux de quartier réalisés en 2002 et sur les réflexions des conseils de quartiers, et cherchant à répondre aux demandes de certains acteurs économiques, le programme de la Zac est peu à peu établi autour des éléments suivants : une auberge de jeunesse de deux cent cinquante lits¹⁷⁵, un espace vert de un hectare, un gymnase, un collège, un IUT, une bibliothèque, des locaux d'activité (6000m²), des locaux pour les services techniques de la ville et des « *espaces mutualisés* », c'est-à-dire un pôle de restauration, un café, des salles de réunions et une salle de spectacle communs au collège, à l'IUT, à l'auberge et aux habitants, dont la gestion serait déléguée à la Fuaj, afin de limiter les doublons.

Afin de réaliser ce programme conséquent, la première solution envisagée était la plus simple et la moins coûteuse : démolir la halle et construire des bâtiments neufs. Techniciens et élus n'avaient pas ressenti le besoin de conserver cette halle sans valeur patrimoniale particulière et au volume imposant. C'était sans compter les associations de riverains qui voient à travers la Halle Pajol un symbole de l'histoire du quartier, soutenus en cela par les Verts, grands défenseurs du patrimoine industriel parisien. Lorsque, lors d'une réunion de concertation, le 12 décembre 2002, les urbanistes de la ville ont présenté trois scénarios d'un premier projet où la halle était plus ou moins partiellement détruite, un collectif d'associations a répliqué par une

¹⁷⁵ La création de l'auberge de jeunesse répond à une demande de la Fédération Unies des Auberges de Jeunesse qui manque de structures d'accueil à Paris. Pour la Ville, l'auberge de jeunesse apporterait une nouvelle forme de mixité dans le quartier : des jeunes, venus du monde entier, circuleront et consommeront dans le quartier. L'auberge de jeunesse devient progressivement le pivot de l'opération, tant du point de vue des surfaces utilisées que du rôle de la Fuaj pour la gestion du site (les espaces mutualisés). Notons que le siège social de la Fuaj se situe rue Pajol.

présentation différente de la halle, la mettant en valeur et « *prévisualisant* » son devenir possible.

(2) *Il faut sauver la cathédrale Pajol !*

Plusieurs associations du quartier se sont regroupées au sein de la Coordination Espace Pajol (Cepa), et ont créé une « Cellule de prévisualisation du site Pajol » à laquelle participent des habitants (ayant par ailleurs des compétences particulières en architecture ou urbanisme). Déjà, lors du premier projet de Zac en 1994, les associations ont été très actives et ont fait annuler le projet. Echaudée par cette expérience, la Ville a rapidement considéré la Cepa comme un interlocuteur incontournable de la concertation. Un dialogue « *de qualité* » (d'après L. Heurteur) s'est établi entre la Cepa, la Semaest et la Mairie. Cette qualité du dialogue est possible car les interlocuteurs associatifs sont relativement compétents, très informés et surtout permanents et assidus : « *c'est pas des gens qu'on peut rouler dans la farine* » (Laurence Heurteur, chargée de mission à la Semaest). Les associations sont d'autant plus motivées qu'elles ont le sentiment que leur quartier a été délaissé et volontairement déprécié pendant des années. Selon elles, intervenir dans le quartier La Chapelle en exécutant les demandes des riverains est un devoir pour la ville. Le désengagement de la municipalité dans le quartier légitimerait aujourd'hui les associations et les habitants à prendre part aux décisions d'aménagement et justifierait des orientations d'aménagement choisies par eux. Ces orientations se heurtent pourtant à des réalités économiques et à des logiques d'aménagement globales. Selon la Cepa, la halle Pajol aurait des qualités architecturales, notamment de beaux volumes intérieurs et serait porteuse de l'image et de l'identité du quartier. Elle serait une sorte de cathédrale ferroviaire dans un quartier de cheminots [sic]. Ce besoin de conserver l'existant semble rejoindre une crainte vis-à-vis des constructions nouvelles et de l'architecture contemporaine.

Pourquoi est-ce que vous ne vouliez pas tout raser ?

Siska Pierard : c'est de la provoc' là ? C'est une **superbe cathédrale**. Il y a des tas de choses à faire un petit peu originales. **J'ai pas du tout envie qu'on nous casse ça pour nous mettre des immeubles neufs** qui ne sont pas forcément de bonne qualité et qui vont totalement annihiler l'histoire du quartier. On est quand même un quartier qui a une histoire forte. Pourquoi détruire ça ? Non.

Vous me dites, c'est porteur de l'histoire du quartier. Mais quelle histoire ?

Jérôme Lazerge : **l'histoire ferroviaire**. Il faut savoir quand même qu'on est entre les deux faisceaux de la gare du nord et de la gare de l'est, qu'il y a énormément sur le nord du quartier, d'immeubles qui sont de la sablière, donc la société Hlm de la SnCF, que nombre d'habitants du quartier s'ils ne travaillent plus, ont travaillé à la SnCF. C'est leur histoire.

Siska Pierard et Jérôme Lazerge, Association Cactus

La première revendication de la Cepa était de conserver et mettre en valeur la halle Pajol en y réalisant « *un projet de dimension parisienne, « un projet phare », comme celui du 104, rue d'Aubervilliers* » (Compte-rendu de la réunion de concertation du 12 décembre 2002). Leur modèle est celui de la requalification de l'usine Lu à Nantes en Lieu Unique (document présenté par la Cepa le 12 décembre 2002). La Cepa a progressivement (et à contrecœur) compris que réaliser un autre projet culturel phare à cent cinquante mètres du 104 rue d'Aubervilliers était incohérent et irréaliste. Par contre, l'idée de conserver la Halle a rapidement trouvé écho à la

mairie, qui en a fait l'objet de construction d'un compromis entre les demandes des associations, les besoins en équipements et les contraintes de la municipalité.

[Les élus] ont pris conscience qu'on ne pouvait pas démolir en totalité la halle, qu'il y avait effectivement des beaux volumes à l'intérieur, que ça pouvait donner un cachet au quartier.

Frédéric Bourcier, Chargé de mission au cabinet du maire du 18^{ème} arrondissement
Ainsi, la Halle Pajol sera conservée en grande partie dans le projet final ; le surcoût pour la collectivité engendré par ce choix architectural n'émeut pas les associations :

Caffet nous le dit tous les jours, chaque fois qu'on se voit : **vous savez, vous nous coûtez cher. Oui, on sait, on s'en fout !**

Siska Pierard et Jérôme Lazerge, Association Cactus

Les responsables associatifs sont pourtant déçus car certaines travées seront détruites, qui plus est pour permettre la réalisation d'une partie du programme qu'ils ne jugent pas prioritaire : le gymnase¹⁷⁶.

(3) *Projet*

La conservation d'une grande partie de la halle complique le projet car l'intégration de tous les éléments du programme paraît impossible. Une solution innovante a été proposée : la réalisation d'une partie de l'espace vert sous la halle, créant un « forum paysager ». La halle sera divisée dans sa longueur en une partie construite (comprenant l'auberge de jeunesse, la bibliothèque, les espaces mutualisés) et une partie ouverte pour accueillir le jardin.

Cette Zac sera très déficitaire pour la Ville¹⁷⁷, d'autant que les surfaces de locaux d'activités sont régulièrement réduites. D'une part, les associations demandent sans cesse que le programme de locaux d'activité soit réduit et que le bâtiment prévu soit redimensionné. Elles ne semblent pas comprendre l'intérêt de développer des activités économiques sur le secteur, tant pour la création d'emplois que pour l'animation et la circulation en journée sur le site. D'autre part, le secteur n'est pas très attractif pour les entreprises. La Semaest enregistre peu de demandes de locaux, et la seule piste sérieuse, pour l'instant, est un établissement médicalisé. Nos interlocuteurs ont défendu que la baisse du programme d'activité sur Pajol n'était pas liée à la difficulté d'attirer des entreprises mais aux demandes répétées des associations. Pourtant, cette question de la création de locaux d'activité est un point sensible dans plusieurs opérations d'aménagement car il soulève trois enjeux majeurs : l'équilibre financier de l'opération, la difficulté d'attirer des entreprises dans des zones sensibles et le refus de beaucoup d'association à la création de nouveaux bureaux à Paris.

Est-ce que vous avez des difficultés à trouver des entreprises pour venir s'installer sur ce secteur ?

C'est clair que **personne ne vient taper à notre porte**. Ca c'est sur.

Laurence Heurteur, chargée d'opération à la Semaest

Sans nul doute, le projet actuel est séduisant. Mais à quel prix ? Et pour la réalisation de quels intérêts ?

¹⁷⁶ La question du gymnase sera développée plus loin.

¹⁷⁷ La Halle Pajol est en cours de rachat par la Ville à RFF pour un montant de 33,5 millions d'euros. Une des conditions de la transaction est le départ des occupants actuels ; la Ville ne souhaite pas assumer la responsabilité de leur délogement.

Fig. 11. La « cathédrale » Pajol



Source : Cyril Cavallé, <http://carlos-regazzoni.blogspot.com/>

Fig. 12. Le principe du forum paysager



Source : Lapiere, 2005

D. La culture : outil magique de valorisation ?

La concentration d'équipements publics structurants et d'investissements massifs dans ce secteur assez circonscrit n'est pas anodine. Les choix d'équipements et d'aménagement sur ces projets corroborent une des hypothèses centrales de cette thèse : la culture est aujourd'hui un élément structurant des projets d'aménagement, elle devient un mode de légitimation des opérations d'aménagement, voire le seul équipement réellement légitime. La culture est instrumentalisée pour faciliter la mise en œuvre rapide des projets. La place prise par la question patrimoniale, les propositions des associations centrées autour de la création de lieux culturels, l'absence de solutions alternatives à la culture sont des éléments de compréhension des choix d'aménagement dans le secteur Chapelle-Stalingrad. Mais quels effets pourront avoir ces projets ? Pourquoi les élus suivent-ils les prescriptions des associations ? Pourrait-on concevoir une alternative légitime aux équipements culturels ? La culture serait-elle un paravent au vide programmatique de certaines opérations et au manque d'originalité des aménageurs et des élus ?

1. Les écueils possibles d'une politique de revalorisation

Le paysage urbain dans le secteur Stalingrad-Chapelle sera, en 2010, très différent d'aujourd'hui : l'habitat dégradé sera remplacé par des logements neufs, un nouveau parc de quatre hectares créé, la Halle Pajol transformée en forum paysager, le 104, rue d'Aubervilliers réhabilité en centre artistique international. Ces grands projets s'accompagnent d'une requalification de l'espace public : requalibrage et réaménagement des voies et réflexion sur l'éclairage public. L'objectif de tous ces projets et investissements est la requalification massive du secteur Aubervilliers-Stalingrad-Chapelle. Mais celle-ci risque d'entraîner une revalorisation immobilière et d'exclure les populations les plus fragiles. Si l'intervention pour la résorption de l'habitat insalubre est indispensable, le respect des gabarits et densités bâties existants provoquera une dédensification de la population et donc un certain nombre de déplacements de population. C'est une des limites de la nécessaire politique de logement social parisienne. Toutefois, le fort taux de logements sociaux dans le secteur devrait limiter l'ampleur du renouvellement de population dans le parc privé.

Dans un autre registre, la réalisation d'équipements d'envergure métropolitaine comme le 104 doit accroître l'attractivité du quartier. Mais auprès de quelle population ? Le 104 va-t-il réellement rencontrer les besoins, envies et goûts des riverains ? Certes, le discours construit sur le projet met en avant cette dimension de « *l'ouverture au quartier* », sans pour autant devenir une sorte de centre d'animation. Tous sont conscients du risque que le 104 soit un site « *provocateur* » dans le quartier, répondant aux besoins d'une population très différente, ce qui créerait des tensions.

2. Enjeux politiques

La ville surinvestit dans ce quartier (qui en a vraiment besoin), plus que dans d'autres secteurs, qui pourtant sont aussi en grandes difficultés. Pourquoi *ce* quartier est-il l'objet de tant d'attention ? D'abord, le paysage politique local révèle une concentration d'hommes et femmes politiques emblématiques de la gauche parisienne et nationale :

- Daniel Vaillant, ancien ministre de l'intérieur du gouvernement Jospin, poids lourd du Parti Socialiste, est le député-maire du 18^{ème} arrondissement depuis 1995,
- Annick Lepetit, première adjointe au maire du 18^{ème} arrondissement, est une porte-parole du PS,
- Bertrand Delanoë, Maire de Paris, et Jean-Pierre Caffet, son adjoint en charge de l'Urbanisme et de l'Architecture sont élus du 18^{ème} arrondissement,
- Lionel Jospin, ancien Premier Ministre socialiste est inscrit comme « simple militant » à la section PS de La Chapelle...

Cette concentration d'élus et de personnalités politiques d'envergure nationale explique le fort portage politique des projets et l'accueil réservé aux associations : il serait malvenu, pour un parti qui promeut la démocratie de proximité de ne pas tenir compte des revendications des associations de riverains. Le dialogue avec les associations tout au long des projets permet de construire collectivement un consensus sur le devenir du quartier. Cela permet de comprendre également pourquoi la ville se permet de réaliser une Zac très déficitaire et de lourds investissements sur le secteur.

C'est une décision politique. **Tout le monde veut la Zac Pajol. Tous les politiques.** Il y a un **portage politique qui est phénoménal.** Ca coûte tant. Bon très bien. Tant mieux. Du coup, vu que la Zac est déficitaire, il y a une participation de la ville de Paris, une subvention pour équilibrer.

Laurence Heurteur, chargée d'opération à la Semaest

Ensuite, le quartier Chapelle, a été particulièrement négligé pendant les précédentes mandatures, dans une logique de « pourrissement ». Le 18^{ème} arrondissement a été un des premiers remportés par la gauche en 1995, posant les prémices de la conquête de Paris par la gauche. La transformation du quartier constitue un laboratoire urbain pour le Parti Socialiste, une forme d'expérimentation et de mise en pratique de certaines propositions. De même, le projet du 104, rue d'Aubervilliers paraît être l'héritier du travail réalisé sur les Nouveaux territoires de l'art du gouvernement Jospin. L'ambition de ses promoteurs est d'inventer et de mettre en œuvre une nouvelle modalité de politique publique de la culture. Ainsi, de par ses élus et ses projets, le quartier Chapelle concentre les efforts d'exemplarité de la gauche plurielle à Paris, en termes de démocratie locale, d'aménagement urbain et d'action culturelle.

3. La culture : seule fonction légitime ?

L'autre élément intéressant dans l'ensemble des projets, c'est la place accordée à la « culture », sous toutes ses formes, pour animer, orienter, piloter voire justifier les projets : créer des lieux culturels semble devenir le leitmotiv de tous, techniciens, élus et habitants, quitte à sous-estimer et sacrifier les besoins dans d'autres domaines et à destination d'autres populations.

a. La culture au centre des mobilisations des associations

Les associations de riverains ont esquissé des projets de développement culturel qu'elles souhaitent mettre en œuvre dans le cadre des projets d'aménagement, quitte à en changer les orientations.

(1) *Les projets de Cepa et Cactus*

L'ambition première des associations mobilisées au sein de la Cepa était de réaliser sur la Zac Pajol « un projet de dimension parisienne, « un projet phare », comme celui du 104 rue d'Aubervilliers » (compte rendu réunion de concertation du 12 décembre 2002), mettant en parallèle la halle et d'autres projets comme le Lieu Unique (document diffusé par la Cepa lors de la réunion de concertation du 12 décembre 2002).

Par rapport au 104 rue d'Aubervilliers, qui se trouve à 200m de la Chapelle, il y a juste à traverser les voies ferrées, dans le cadre de la Zac Pajol, longtemps **il a été question de faire de Pajol, un lieu culturel. Quasiment la même chose que le 104**, un 104bis, parce que les gens disaient que de toutes façons, ils ne se déplaceraient pas au 104 rue d'Aubervilliers, que **c'était trop loin, c'était de l'autre côté des voies ferrées, c'était un autre quartier**. On a eu toutes les peines du monde à leur expliquer que non, on allait pas refaire un 104 rue d'Aubervilliers bis à Pajol parce que c'était pas du tout cohérent, que de toutes façons on a pas les sous pour le faire et que Bertrand Delanoë serait opposé.

Frédéric Bourcier, Chargé de mission au cabinet du maire du 18^{ème} arrondissement

Si la réalisation d'un tel projet était inenvisageable, le parallèle ainsi construit et l'image produite ont sans doute participé à la non-démolition de la halle. Cela révèle plusieurs choses. D'une part, les diverses expériences de requalification de bâtiments industriels ou artisanaux sont de plus en plus connues au-delà du petit cercle des professionnels de l'urbanisme et de l'architecture. Ainsi, les qualités architecturales et patrimoniales et les possibilités de réaménagement de ces espaces sont comprises plus facilement qu'autrefois. Toutefois, le risque aujourd'hui est de vouloir conserver *tous* les bâtiments industriels, comme si *tout* pouvait être patrimonialisable. D'autre part, on assiste à un appauvrissement des possibles et des réaménagements imaginables. La médiatisation d'opérations phares de transformation de bâtiments industriels en lieux culturels tend à diffuser et construire une nouvelle norme des requalifications possibles : le seul avenir pour les friches, ce serait la culture. Seul un lieu culturel pourrait avoir un « rayonnement parisien » tout en répondant aux « aspirations locales » (pour reprendre les termes de la Cepa (Cepa, 2002)). Cette proposition n'était pas soutenable, mais les associations ont continué à défendre l'idée d'une forte présence d'équipements culturels sur le site, dans l'optique de créer un « cheminement culturel » dans le quartier. Pour cela, ils souhaitent la création de lieux d'exposition et surtout d'une salle de spectacle ou de cinéma. Selon eux, le quartier Chapelle manquerait de lieux de spectacle et ne devrait pas être privé d'équipements culturels sous prétexte de la présence du 104¹⁷⁸. C'est pourquoi ils se battent pour obtenir la création d'une salle de spectacle équipée, une « vraie salle de spectacle », pas une « salle de patronage ».

Jérôme Lazerge: il faut, si on veut pouvoir faire une salle de spectacles, une salle de cinéma qui ne soit pas un truc de patronage, le dîner dominical quand il y a la communion du petit, si on veut autre chose que ça, **il faut en prendre les moyens**.

Siska Pierard : **nous donner les moyens**.

Jérôme Lazerge : il faut en donner les moyens.

Siska Pierard et Jérôme Lazerge, Association Cactus

¹⁷⁸ Au pied de la station de métro La Chapelle se trouve le théâtre des Bouffes du Nord, dirigé par le célèbre metteur en scène Peter Brook. Mais il est vrai qu'il est localisé de l'autre côté du boulevard de la Chapelle, dans le 10^{ème} arrondissement et non le 18^{ème} ! Un cinéma MK2 est situé quai de Seine, au métro Stalingrad.

(2) *Le gymnase : ce n'est pas une priorité*

Développer et investir dans des lieux culturels nouveaux et préserver totalement le patrimoine bâti : tels sont les chevaux de bataille de la Ceba que d'autres éléments du programme peuvent menacer. L'idéal serait de faire rentrer tout le programme sous la halle, or celle-ci n'est pas extensible ! Certaines travées doivent être sacrifiées, mais tous les équipements ne justifient pas une telle démolition, comme par exemple le complexe sportif. Pour les responsables associatifs rencontrés, un gymnase ne serait pas une priorité dans le quartier en regard à la préservation de « *l'intégrité de la halle* ».

A l'époque où on râlait parce **qu'on ne voulait pas le gymnase**, on n'en voulait pas sur Pajol. Dans ces deux dernières années de concertation, on avait dit : le gymnase, bien sur, il y a des besoins sportifs. Pourquoi est-ce que vous ne mettriez pas le gymnase à la place de l'école en plastique, provisoire. [...] on n'a pas gagné sur tous les plans. Le gymnase, on aurait préféré l'avoir ailleurs. [...] Les 7 dernières travées pour construire le gymnase et les équipements sportifs, style...

Siska Pierard : arts martiaux, salle de danse. Il y a plusieurs équipements.

Jérôme Lazerge : ça, c'est pas... Bon. **Mais l'argument qu'on a toujours réfuté, c'est de dire : il faut que le gymnase soit là pour être à proximité du collège.**

Siska Pierard : c'était pas très convainquant.

Jérôme Lazerge : c'est pas un argument...

Siska Pierard : sauf qu'on aurait pu mettre le gymnase là-bas [sur la cour du Maroc]...

Olivier Ansart : exactement, nous, c'est ce qu'on avait proposé quand on nous a parlé de gymnase sur Pajol.

Jérôme Lazerge : moi, je l'ai en travers le gosier, ça.

Siska Pierard et Jérôme Lazerge, Association Cactus ; Olivier Ansart, Ceba
La Ceba propose même d'autres sites, arguant que le gymnase doit être plus près des équipements scolaires. Or, à Pajol, le gymnase prévu serait dans la continuité d'un collège, argument qui n'est pourtant « *pas très convainquant* » lorsqu'il est avancé par l'aménageur.

La création de **salles de sports** et d'un **gymnase** sur le quartier est certes nécessaire. Cependant, s'agissant du gymnase, la Ceba est plutôt favorable à la recherche **d'un autre site** plus approprié que Pajol et **plus à proximité des établissements scolaires** du quartier.

En effet, nous pensons que la création d'un **gymnase de type B** à l'intérieur de la halle ne peut être envisagée que si l'on intègre la bande de terrain située derrière le bâtiment côté voies ferrées. Nous suggérons donc d'étudier les emplacements suivants :

- à la place de l'école provisoire située 12, rue de Torcy

- dans le bâtiment SET mitoyen au collège Hébert, rue de l'Évangile.

Ceba, 2003 : 9, surligné dans le texte

Ainsi, la réalisation d'un gymnase, dans un secteur où il y a de réels besoins, une population très jeune et très demandeuse d'équipements sportifs, n'est pas légitime selon les responsables d'associations de riverains. Peut-être n'est-ce pas prioritaire à leurs yeux parce que eux-mêmes ne font pas de sport ou n'ont pas d'enfants ou d'adolescents à la maison ? Cela pose la question de la représentativité et de la légitimité des associations de riverains qui se posent en porte-parole, sachant « *poser les bonnes questions* » [sic], ce qui suffirait à asseoir leur légitimité. Or une association comme Cactus, particulièrement virulente sur la composante culturelle du

dossier Pajol, n'a que vingt adhérents, appartenant à des catégories socioprofessionnelles moyennes supérieures¹⁷⁹, et les personnes rencontrées avaient près de soixante ans. Cet exemple est typique des conflits provoqués par la co-présence de différentes catégories sociales dans un quartier en cours de gentrification, où les classes moyennes supérieures s'investissent davantage et font valoir leurs intérêts sous couvert d'intérêt général. Ici, un gymnase « fixe » les jeunes sur le quartier, alors qu'une salle de spectacle les indiffère et pourrait même attirer de nouveaux visiteurs, aux profils socioprofessionnels différents.

b. Des associations de riverains très mobilisées et dynamiques... sauf sur le 104

Vu la mobilisation très forte des riverains tant sur le projet Pajol que sur les Jardins d'Eole, on pourrait s'attendre à une forte implication de leur part sur le 104, rue d'Aubervilliers, projet d'envergure, visant à requalifier l'ensemble du secteur en lui créant une nouvelle attractivité. Or il n'en est rien. Les responsables des associations de riverains sont « actionnaires » du 104 (ils sont adhérents de l'association des Actionnaires), mais ne sont pas particulièrement engagés sur ce projet. Certes, la concertation est très faible, les informations peu diffusées. Mais justement, il est surprenant que les riverains ne manifestent pas plus de volonté d'être informés. Leur unique préoccupation est de savoir comment articuler leurs propositions et le 104, et qu'on ne leur « vole » pas leur projet de développement culturel¹⁸⁰.

Jérôme Lazerge : **Il n'a pas dit ce qu'il allait prendre dans notre projet.** Il n'a pas dit ce qu'il allait prendre. Moi, je vais faire la mauvaise langue : il n'a pas dit ce qu'il allait prendre dans le projet qu'on avait pour les prendre sur le 104. [...] qui est à la recherche d'idées ? On peut lui en donner, mais pas les nôtres. Quand je dis ça, de façon un peu cassante...

Siska Pierard et Jérôme Lazerge, Association Cactus

D'autre part, l'association des Actionnaires du 104 est une association d'associations, dont la plupart sont des associations culturelles ou artistiques. Pour elles, le 104 constitue une opportunité : toutes souhaitent en retirer quelque chose. Leur implication dans les Actionnaires n'est pas neutre : il s'agit de tirer profit du projet. Or le credo des associations de riverains est tout autre : il s'agit plus de groupes de pression dans le cadre de concertation pour orienter les projets dans un sens ou un autre, le plus souvent vers une valorisation « molle » du quartier : améliorer le cadre de vie pour ses habitants et pour eux uniquement, ce qui se traduit par un rejet des opérations de logement et une hantise des bureaux.

La faible mobilisation sur le 104 peut aussi s'expliquer par le fait qu'étant un projet culturel, il ne provoque pas de rejet, il fait consensus¹⁸¹. Il est plus difficile de mobiliser des individus pour travailler avec la collectivité que dans une démarche d'opposition. Dans les autres projets, les habitants s'opposaient à des projets et ont progressivement fait admettre certaines de leurs propositions. C'était, pour eux, une longue et fatigante bataille. Certains sont peut-être lassés, et s'investir sur un projet qui ne dérange pas et sur lequel la Ville s'investit beaucoup, ne leur

¹⁷⁹ Parmi les membres fondateurs de l'association, il y a : un médecin psychiatre, un cadre commercial, un architecte urbaniste, un enseignant, une attachée de direction, un consultant en développement économique, un architecte, un directeur d'association, un psychologue clinicien (source : site Internet de l'association : <http://perso.wanadoo.fr/siskapierard/cactus.htm>, consulté le 16 novembre 2004).

¹⁸⁰ Cactus a développé un projet autour du cinéma.

¹⁸¹ Idem pour un espace vert : on se bat pour en avoir un, mais sur le principe on est d'accord.

paraît pas nécessaire. La visualisation et la formalisation du projet, tant qu'elles ne portent pas ombre aux autres, n'inquiètent pas, même si elles suscitent fantasmes, curiosités et envies.

L'exemple des Pompes Funèbres montre que la culture constitue une solution de facilité pour les choix d'aménagement dans la ville constituée : objet consensuel, elle mobilise peu les associations riveraines. Sans obstacle politique ou contentieux, l'opération peut être réalisée assez rapidement. Sa rentabilité n'est pas un objectif prioritaire. Cet exemple révèle aussi un manque d'ambition et d'imagination des urbanistes et des architectes. Incapables de s'opposer aux revendications patrimoniales, ils peinent à imaginer des solutions nouvelles pour requalifier les bâtiments industriels. Quel usage autre que la culture envisager ? Ce vide programmatique se manifeste dans un grand nombre d'autres opérations, et l'affichage culturel devient un paravent pour faire accepter les projets. Cet exemple pose également un problème plus général et plus politique : pour qui fait-on la ville aujourd'hui ? A qui sont destinés les équipements créés ? Quels sont les bénéficiaires des politiques d'aménagement ? Sur le secteur Chapelle Stalingrad, parmi les opérations de logements, certains immeubles sont destinés à de l'accession sociale à la propriété. Les associations se battent pour éloigner le gymnase, point de rassemblement de jeunes désœuvrés. Le profil du public du 104 sera constitué de catégories socioprofessionnelles supérieures, évoluant dans un univers cultivé branché, quoiqu'en disent ses promoteurs. L'ensemble de ces projets aura pour effet de rendre plus attractif le secteur aux yeux d'une frange des classes moyennes supérieures parisiennes, et à terme, le changement de la fréquentation et du peuplement du quartier est envisageable. Ici, les cultures *off* (associations et artistes dans la Halle Pajol, médias *off*, Cirque Electrique sur la Cour du Maroc, modèles pour la réalisation du 104) servent de marchepied à une politique de peuplement du quartier.

* * *

Ces deux opérations parisiennes (Zac Paris Rive gauche et requalification du quartier Chapelle-Stalingrad) mettent en évidence l'évolution de l'attitude des pouvoirs publics vis-à-vis des pratiques culturelles *off* en une douzaine d'années. Le premier plan d'aménagement de Paris Rive gauche prévoyait de faire *tabula rasa* par la création d'une vaste dalle. La plupart des quelques bâtiments présents, vestiges de l'histoire ferroviaire et nourricière du secteur, devaient être démolis. Sous la pression des associations de riverains, de protection du patrimoine et d'artistes, l'aménageur a été contraint de préserver et réaffecter ces bâtiments : les Frigos, bien sûr, mais aussi les Grands Moulins, qui accueillent l'université Paris 7, l'usine Sudac, transformée en école d'architecture, et les halles Freyssinet, dont le nouvel usage n'est pas encore décidé. Ces opérations sont mises en avant aujourd'hui pour construire l'image du quartier en tant que nouveau quartier Latin. La culture (et l'éducation) s'est imposée dans le projet comme élément légitime et qualifiant. Dans le cas du 104 et de la requalification du quartier, la culture est instrumentalisée dès l'origine du projet comme élément de valorisation et de légitimation des opérations. La culture *off* est un outil de sécurisation du secteur, par la présence de ses acteurs (médias alternatifs, associations culturelles) ; le *in* (le 104) se donne des allures de *off* produisant des ambiguïtés sur son rôle et son impact sur le secteur. Mais dans les

deux cas, les acteurs de la culture *off* résistent et s'opposent à l'instrumentalisation dont ils sont l'objet, par exemple en faisant traîner les négociations sur les statuts des occupants (Frigos), ou en refusant de quitter les lieux (maison des médias alternatifs, halle Pajol).

Ce type de processus n'est pas unique. De nombreuses villes européennes pourraient illustrer le propos. L'instrumentalisation de la culture *off* dans les politiques urbaines n'est pas une spécificité parisienne. Le schéma de développement culturel de l'agglomération toulousaine en cours d'élaboration tente d'intégrer les lieux culturels *off*, comme le squat d'artistes Mix'Art Myris. La Belle de Mai est aujourd'hui le cœur du pôle culturel et multimédia du projet EuroMed à Marseille. A Genève, les squats sont considérés comme un outil de gestion de la crise du logement des jeunes adultes. Dans un autre registre, les villes concourent aujourd'hui pour accueillir les Jeux Olympiques *Gays et Lesbiens*, symboles du dynamisme et de l'ouverture à la diversité de la ville. Même la très prude Singapour laisse les communautés homosexuelles s'exprimer. Les stratégies d'aménagement des villes développées se ressemblent, mais qu'en est-il dans des contextes urbains, politiques, économiques et sociaux différents ? A Johannesburg, en Afrique du Sud, un quartier central connaît actuellement une requalification massive par la création d'équipements culturels après avoir été le lieu d'émergence d'une culture *off* transraciale. La culture est-elle là aussi un instrument de politique urbaine et de valorisation des territoires ?

IV. NEWTOWN : LA RECONQUETE DU CENTRE DE JOHANNESBURG PAR LA REALISATION D'UN QUARTIER CULTUREL

Les métropoles en émergence doivent faire face à de nombreux défis, notamment de faibles ressources financières propres. Dans ce cadre, la culture peut-elle être considérée comme un axe prioritaire ? S'agit-il vraiment de politiques culturelles ? Ou la culture n'est-elle qu'un élément d'une stratégie urbaine plus vaste ? La « reconquête » des quartiers centraux par la mise en scène des valeurs symboliques des équipements culturels existe-t-elle dans des contextes urbains différents ? Le transfert de modèles d'action urbaine européens est-il pertinent en matière de création d'équipements culturels, dans des villes où la structure socioprofessionnelle de la population et ses modes de consommation diffèrent ?

Johannesburg est en cela un exemple passionnant : principale métropole africaine, elle connaît depuis une décennie une période de transition démocratique post-apartheid dont les enjeux se confondent avec les problèmes urbains. Hésitant entre deux mondes (l'Afrique et le club des villes globales), ses politiques urbaines reflètent des préoccupations paradoxales : à la fois résoudre des problèmes que rencontrent de nombreuses villes africaines (ségrégation, pauvreté, insécurité, chômage, sida), et en même temps répondre aux critères de la compétition interurbaine internationale, notamment en matière d'infrastructures. Ainsi, dans le cadre d'une vaste stratégie de reconquête du centre d'affaires, la municipalité de Johannesburg réhabilite un ancien quartier industriel en quartier à vocation culturelle. Quels sont les objectifs réels de ce projet ? A qui bénéficie-t-il ? Répond-il vraiment aux attentes de la population locale ? Telles sont les questions auxquelles nous apporterons des éléments de réponses après avoir présenté le contexte urbain local et le projet Newtown¹⁸².

A. Johannesburg : métropole africaine en devenir

Johannesburg, ville minière créée à la fin du XIX^{ème} siècle, est rapidement devenue le principal centre d'affaires d'Afrique du Sud et de toute l'Afrique australe. Comme l'ensemble du pays, elle reste profondément marquée par les effets de l'apartheid, ségrégation raciale politiquement organisée, dix ans après son abolition. Dans cette métropole polycentrique et de plus en plus étalée¹⁸³, la ségrégation sociale et économique remplace (ou plutôt s'ajoute) à la ségrégation raciale. Le centre de Johannesburg révèle cette évolution et concentre un grand nombre de problèmes et enjeux urbains.

¹⁸² Cette partie est basée sur une enquête de terrain réalisée lors d'un séjour à Johannesburg en tant que chercheuse invitée au centre Wiser (Wits Institute for Social and Economic Research) de l'Université du Witwatersrand. Nous remercions particulièrement France Bourguin, Alan Mabin et André Czeglédy pour leur accueil.

¹⁸³ L'agglomération s'étend maintenant de Soweto à Pretoria, en passant par Johannesburg, soit sur un axe de plus de 70 km.

1. Le déclin du centre de Johannesburg : la re-ségrégation post-apartheid

Durant l'apartheid, le centre de Johannesburg était une ville blanche : il était interdit aux noirs et aux indiens d'y résider et de s'y promener la nuit. Ceux-ci étaient logés dans les *townships* raciaux périphériques, dont le fameux Soweto (situé à 30km du centre). Les travailleurs de couleurs autorisés avaient de longues distances à parcourir tous les jours pour parvenir au centre de Johannesburg qui était le principal centre d'affaires et de commerces (Guillaume, 2001). Depuis le milieu des années 1970, des populations noires ont commencé à résider dans certains secteurs du centre. Mais, jusqu'à l'abolition de l'apartheid, ces habitants noirs étaient illégaux : ils n'avaient pas d'autorisation de résidence dans les quartiers blancs, et étaient menacés de sanctions policières. Cette vulnérabilité a été exploitée par des propriétaires : loyers exagérément élevés, absence d'entretien des bâtiments, surpeuplement. Ces abus ont entraîné une spirale très rapide de dégradation physique et de dépréciation de certains quartiers, comme Hillbrow (Bremner, 1998).

En 1994, la fin de l'apartheid a abrogé le système de ségrégation raciale résidentielle ce qui a accéléré la déségrégation du centre. Mais les dégradations déjà amorcées et la peur¹⁸⁴ ont fait fuir les populations blanches vers le nord¹⁸⁵. Ces flux de population sont très rapides, et en quelques années, le centre « blanc » de Johannesburg est devenu « noir », provoquant, de fait, une re-ségrégation résidentielle (en 86, 15% de la population de Hillbrow est noire, en 1993, 85% et en 1996, 95%). Dans le courant des années 1990, un autre changement démographique a lieu par l'arrivée de nombreux immigrants pauvres et illégaux venant de l'ensemble du continent, logeant dans des hôtels meublés insalubres de ce qui fut le centre d'affaires. La paupérisation du centre est accentuée, de même que sa stigmatisation, car en plus d'un racisme toujours présent, ces étrangers sont l'objet d'une profonde xénophobie (Crankshaw, White, 1995).

Parallèlement aux mouvements de population, le tissu économique a décliné. Comme dans de nombreuses autres villes, les activités de type industriel ont été délocalisées dans des sites périphériques. Mais le principal bouleversement est le départ rapide et massif de nombreuses entreprises tertiaires et sièges sociaux. Si les principales institutions financières nationales sont restées au centre, le cœur économique (dont la Bourse) de la ville s'est déplacée à Sandton, nouveau centre d'affaires. Le marché foncier et les investissements immobiliers ont évolué dans la même direction (Goga, 2003). Les immeubles libérés sont progressivement transformés en logements ou en hôtels meublés hébergeant des immigrants pauvres venant d'autres pays africains. Les activités économiques restant dans l'ancien centre d'affaires sont principalement commerciales car il reste un nœud central dans les réseaux de transports en commun. Toutefois, ce sont essentiellement des commerces pour les populations modestes, captives des transports en commun (Tomlinson, 1999).

La dégradation du bâti, le changement de peuplement, l'appauvrissement des habitants et le déclin économique s'accompagnent d'une explosion de la criminalité. Johannesburg est en effet réputée pour être la ville la plus dangereuse du monde (voir, en particulier sur les violences

¹⁸⁴ La fin de l'apartheid n'a pas aboli si rapidement un racisme encore très ancré.

¹⁸⁵ Beaucoup se sont aussi « exilés ». Il semble que beaucoup de logements du centre se dégradent faute d'entretien par des propriétaires expatriés.

faites aux femmes et les violences à caractère xénophobe : Palmary, Rauch *et al.*, 2003). Viols, agressions, cambriolages, *car-jacking*, meurtres, font partie du quotidien des Johannesburgers. Si les habitants des quartiers pauvres du centre et des townships sont le plus exposés à cette criminalité, les comportements quotidiens de tous ont intégré ce risque : sur-sécurisation des maisons, multiplicité des systèmes antivols sur les voitures, choix des modes de déplacements, fréquentation de lieux « publics » surveillés et sécurisés (Bremner, 1998). Les problèmes de sécurité accentuent l'évolution des formes urbaines vers une agglomération de plus en plus étendue et ségréguée, où les déplacements ne se font plus qu'en voiture. Ils sont également très préjudiciables à l'attractivité de la ville, d'autant plus que les visiteurs et les touristes sont des cibles privilégiées¹⁸⁶. Des prescriptions spécifiques leurs sont délivrées dans les guides et les brochures éditées par la ville¹⁸⁷. Enfin, l'épidémie de Sida (30% des sud-africains seraient infectés), en plus du drame humain, pose déjà un problème démographique et économique : les jeunes générations sont décimées par le virus, or elles constituent l'essentiel de la main d'œuvre¹⁸⁸.

2. Stratégies de requalification et de développement

Les pouvoirs publics doivent faire face et assumer cet héritage post-apartheid. Le préalable à toute action territoriale a été la refonte des pouvoirs locaux. Le territoire métropolitain était fragmenté en plusieurs municipalités qui ont été intégrées en 1994 en une seule administration, dirigée par un maire élu, *the City of Johannesburg*. La ville de Johannesburg est organisée en onze régions urbaines dont les *townships* de Soweto et Alexandra, le centre d'affaires de Sandton, et les zones résidentielles du nord (Midrand et Roseburg). Cette restructuration administrative permet une gestion et une planification globale de l'agglomération, et surtout une meilleure allocation des ressources entre les différents quartiers¹⁸⁹.

Pour la nouvelle municipalité, le principal défi est de stopper le déclin du centre et d'attirer à nouveau les investisseurs et les entreprises dans l'ensemble de l'agglomération¹⁹⁰. A cette fin, la municipalité a défini, dans ses documents de planification, différentes stratégies de développement économique et urbain. Selon Lindsay Bremner, chercheuse au département d'architecture et d'urbanisme de l'université de Wits, deux stratégies ont été successivement mises en œuvre¹⁹¹.

Dans un premier temps, il s'agissait de positionner Johannesburg dans le champ des villes globales, en tant que première place financière et d'affaires de l'Afrique. La ville est présentée

¹⁸⁶ Beaucoup de livres, bandes dessinées ou témoignages d'une visite de Johannesburg relatent ce climat anxieux.

¹⁸⁷ « Some areas should be visited with tour parties and local guides: We recommend that these sites be visited in groups. We suggest that visitors make use of recommended tours and tour operators to visit these sites. Some examples are: Hillbrow, Areas of Alexandra, Parts of the Johannesburg Inner City, Areas of Soweto » (City of Johannesburg, Safety and security tips for tourists and visitors).

¹⁸⁸ Ce tableau très sombre de Johannesburg amène certains, comme Jacques Lévy, à considérer Johannesburg comme l'essence d'un modèle de ville sans urbanité (Lévy, 2004). D'autres y voient l'émergence de nouveaux modes de vie métropolitains et d'une nouvelle culture urbaine (Mbembe, Nuttal, 2004).

¹⁸⁹ Pour plus d'information, voir le site Internet de la ville : <http://www.joburg.org.za>.

¹⁹⁰ Durant l'apartheid, l'Afrique du Sud était l'objet d'un blocus international.

¹⁹¹ « The first was expansionist and buoyant. It relied on an aesthetic, property-led development program to regenerate a declining economy, re-image a city tarnished by its oppressive, racist past and position Johannesburg as a "world city" as it entered the global economy. The second was more cautious and less speculative, advocating an

alors comme la « *porte de l'Afrique* » grâce à sa localisation, ses infrastructures de communication, sa domination financière sur le continent et son accès au marché africain (Bremner, 1998: 187). Cette stratégie de développement économique se traduit par des opérations urbaines s'inspirant fortement d'exemples européens : développement de nouveaux programmes immobiliers, marketing urbain, projets d'équipements sportifs et culturels. Dans ce cadre, la promotion de la culture et du patrimoine urbain participe à la construction d'une image d'une ville accueillante, dans lequel s'inscrit le projet de requalification du quartier Newtown. Pour certains, le besoin d'intégrer le club des villes globales et de la mondialisation ne serait qu'un prétexte pour la mise en œuvre de politiques locales libérales (Benit, Gervais-Lambony, 2003). Selon Barbara Lipietz, plus qu'un positionnement ultralibéral, ces choix révèlent un manque d'imagination de la part des décideurs qui, comme dans d'autres grandes villes d'ambition mondiales (qu'elle appelle des « *wannabe world cities* »), mettent en œuvre des stratégies de « *world-class-city-isation* » s'inspirant des politiques développées depuis longtemps dans le Nord, sans prendre suffisamment en compte les spécificités locales (Lipietz, 2004).

Dans un second temps, la reproduction de modèles européens de développement économique et urbain a été atténuée par une politique forte en matière d'amélioration du cadre de vie pour l'ensemble des habitants, de développement des compétences par la formation et l'éducation, et de réduction de la criminalité (augmentation des effectifs policiers, généralisation de la vidéo surveillance¹⁹²). Cela s'accompagne d'un redéploiement des financements publics vers l'amélioration des services publics, les transports et la propreté. Selon Lindsay Bremner, Johannesburg reconnaît enfin son africanité. Elle rencontre des problèmes similaires aux autres villes africaines, sur lesquels doit se concentrer l'action publique, par exemple en investissant massivement dans la lutte contre le Sida. Elle est une ville africaine, pas une enclave européenne ; elle n'est plus la porte de l'Afrique mais son cœur. Autrement dit, plutôt qu'une ville globale *stricto sensu*, Johannesburg s'affirme comme une métropole africaine.

B. Newtown : la création d'un quartier culturel dans un secteur historique dégradé

Un des volets de ces stratégies est la promotion de la culture par la requalification d'un quartier central, Newtown, en quartier « culturel ».

1. Le quartier Newtown : secteur historique dégradé

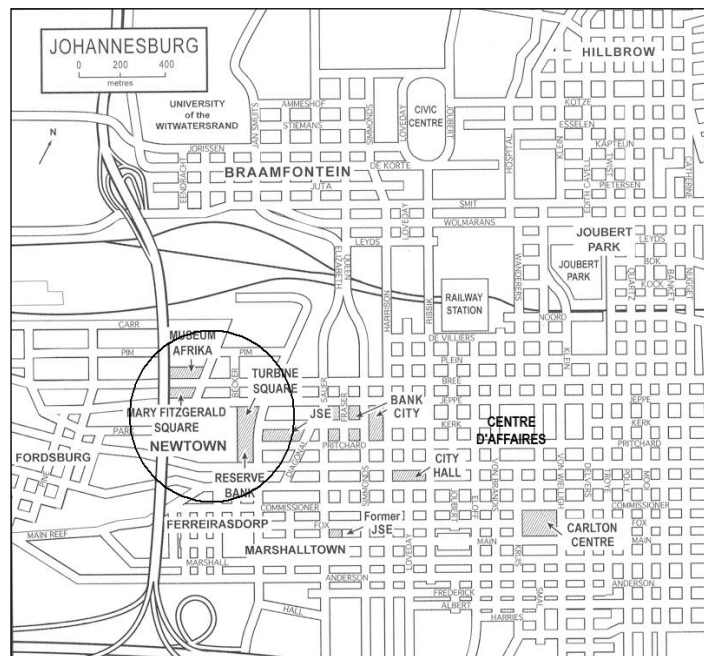
Le site de Newtown est un des sites historiques de la ville, parmi les premières zones urbanisées à la création de Johannesburg, à la fin du XIX^{ème} siècle, accueillant des briqueteries, des entrepôts et des camps de squatters. Après une épidémie de peste, les bidonvilles sont détruits et brûlés en 1903. Un plan de développement du site, proche du centre-ville et de la gare de Johannesburg, va le transformer en garde-manger de la ville : un abattoir et un large marché y

environmentally-led program of stabilization and neighborhood development to address immediate problems of inner city decay, as a precursor to growth. » (Bremner, 1998: 191).

¹⁹² De très nombreux balayeurs participent à la sécurisation des espaces publics car ils sont plus là pour exercer une présence rassurante et une surveillance « flottante » que pour nettoyer.

sont créés (en 1913) et fonctionneront jusqu'en 1974. Dans les années 1920, une centrale de production électrique est installée (Brink, 1994). Le quartier conserve des marques architecturales du passé industriel, parmi les rares bâtiments anciens de la ville. Après l'arrêt de la centrale et la délocalisation du marché et de l'abattoir, le site perd ses usages productifs et devient une friche urbaine centrale. Progressivement, les bâtiments se dégradent, des squatters s'installent dans les ruines et la criminalité explose. Dans le même temps, dès la fin des années 1970, quelques artistes d'avant-garde se sont installés sur le site, créant, en 1977, le Market Theater, premier théâtre non racial de la ville. Dans le cadre d'une stratégie de (re)développement urbain, le devenir du quartier Newtown devient un enjeu central, en raison de sa localisation : entre l'ancien centre d'affaires en déclin et le quartier commerçant indien de Forsburg, proche de Braamfontein, quartier universitaire et administratif. Il est aujourd'hui l'objet d'un vaste projet urbain de requalification.

Fig. 13. Le quartier Newtown : au cœur de Johannesburg



Fond de plan : Gaule, 2005; Graphisme : Elsa Vivant

2. La création d'un quartier culturel

a. Principes d'aménagement

Le quartier a « spontanément » attiré les artistes *off* dès les années 1970, ce qui a inspiré un projet public de transformation en quartier culturel. L'aménageur de la zone est la Johannesburg Development Agency (Jda), agence municipale en charge de la mise en œuvre des projets urbains et économiques de la municipalité. Le projet bénéficie également du support financier de la province du Gauteng, via son agence de développement BlueIQ. Les objectifs affichés de ce projet sont multiples. D'abord, il s'agit de conserver et valoriser le patrimoine architectural. Dans cette ville récente, les traces du passé sont rares, et la mise en valeur patrimoniale d'un des sites historiques de la ville participe à la constitution d'une histoire et d'une identité collectives trans-raciales. Un effort particulier est mené pour réhabiliter les anciens bâtiments industriels.

Ensuite, participant à la reconnaissance et à l'institutionnalisation des artistes pionniers, le mouvement d'installation de lieux culturels a été amplifié par la création (ou relocalisation) d'équipements culturels publics d'envergure comme le MuseumAfrica, avec l'espoir de provoquer une spirale positive d'interactions entre les acteurs culturels. Une seconde étape dans le développement du secteur prévoit l'installation d'entreprises créatives (cabinets d'architectes, médias, agences de publicité). Enfin, une vaste opération de requalification de l'espace public accompagne l'installation des équipements. Il s'agissait dans un premier temps de « pacifier » la zone en délogeant les squatters, en installant un système de vidéosurveillance et de présence humaine. La « reconquête » du territoire est marquée par un travail d'embellissement des espaces extérieurs : conception de l'éclairage par un designer, réalisation d'une vaste place centrale pouvant accueillir des événements (Mary Fitzgerald Square), création d'une signalétique spécifique.

Parallèlement aux actions menées dans le quartier, plusieurs projets participent au désenclavement du site. La réhabilitation de la gare de transport Métro Taxi Rank et de son marché a amélioré les conditions de transit pour les usagers des transports en communs venant de quartiers pauvres. L'accessibilité du site a été améliorée grâce à la construction du pont Nelson Mandela, ouvert en 2003, qui facilite l'accès entre Newtown et Bramfontein, quartier universitaire et administratif. L'attractivité du site est renforcée également par la présence d'un centre commercial, Oriental Plaza, à Forsburg.

b. Éléments du projet

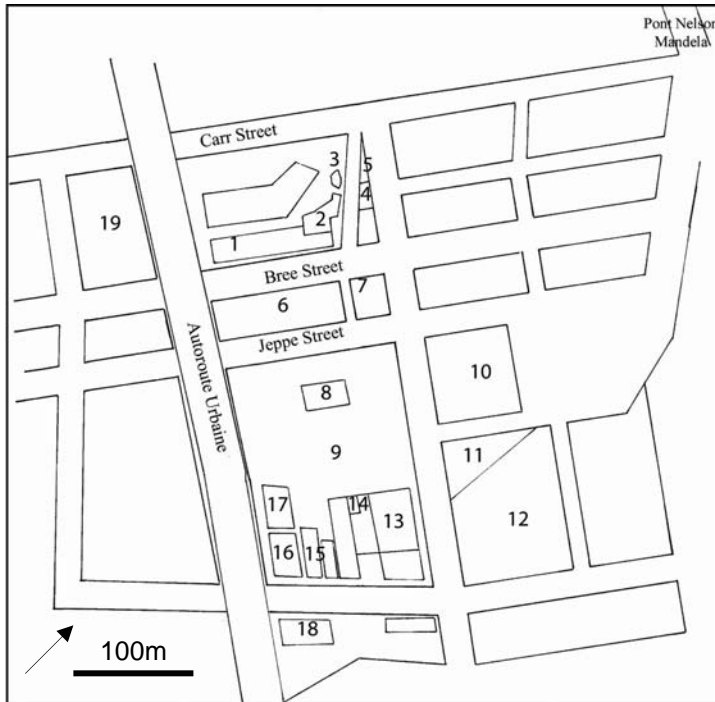
En 2004, la requalification du quartier n'était pas achevée ; de nombreux projets sont en cours de réalisation ou en prévision. Le secteur est pourtant déjà présenté comme un centre culturel et artistique dynamique, grâce à la présence de différents équipements :

- Des musées : le MuseumAfrica (musée municipal sur l'histoire et la culture sud-africaine, relocalisé à Newtown en 1994), le musée de la bière (musée privé d'une brasserie sud-africaine : the South African Brewery), Sci-Bono Discovery Centre (centre public de découverte de la science, ouvert en 2004), workers library museum (centre culturel syndicaliste et anarchiste) ;
- Des lieux de spectacles : Kippie's (boite de jazz), Market Theatre, Newtown Music Hall, Dance Factory ;
- Des cafés et restaurants dont le Horror Café (qui accueille des soirées musicales) et Moyo (restaurant de fusion africaine) ;
- Une vaste halle qui accueille une exposition d'artisanat sud-africain, des associations et un centre de formation d'art graphique (the Bus Factory) ;
- Une douzaine d'ateliers d'artistes (the Bag Factory) ;
- L'Institut Français d'Afrique du Sud.

D'autres espaces sont utilisés de manières irrégulière, à l'occasion d'événements ou de fêtes spéciales comme The Mills (qui accueille des soirées techno) et le Turbine Hall¹⁹³ (parfois utilisé pour des défilés ou des concerts). Sur le papier, Newtown paraît être un quartier dynamique et attractif. Toutefois, derrière cet avantageux catalogue se cache une réalité beaucoup plus terne.

¹⁹³ Une grande compagnie minière, AngloGold Mining, aurait eu l'intention d'y établir son siège social.

Fig. 14. Localisation des différents équipements du quartier Newtown



- 1 MuseumAfrica
- 2 Market Theatre & Restaurant Moyo
- 3 Kippies (salle de concert)
- 4 Institut Français d'Afrique du Sud
- 5 Café Couch
- 6 Place Mary Fitzgerald
- 7 Café Nikki's Oasis

- 8 Worker's Museum
- 9 Place centrale
- 10 Turbine Hall
- 11 Café Horror
- 12 Musée de la bière
- 13 SciBono Center
- 14 Café Shivava

- 15 Moving into Dance
- 16 Dance Factory
- 17 Newtown Music Hall
- 18 Bus Factory (centre d'artisanat)
- 19 Carfax nightclub

Source : Elsa Vivant

3. Newtown : cheval de Troie de la reconquête du centre ?

Newtown est présenté comme un projet phare de la municipalité en matière culturelle et urbaine. La ville attend de cette requalification des effets d'entraînement sur l'ensemble de la ville-centre. La sécurisation du quartier, son animation et son accessibilité nouvelle favoriseraient l'attractivité du quartier vis-à-vis d'une population qui évite actuellement le centre. Le processus de changement escompté pourrait être celui-ci : progressivement les gens viendront visiter le site pour aller au spectacle ou au restaurant, et petit à petit, l'image du quartier changerait et il ne serait plus perçu comme un site dangereux et infréquentable. Ce changement d'image se diffuserait et profiterait à l'ensemble de la zone centrale ; d'autant plus que Newtown n'est pas le seul axe de la revitalisation du centre. D'autres opérations sont en cours. L'espace public est réhabilité dans l'ensemble de la zone : les caméras de vidéosurveillance pullulent, les rues sont repavées, l'éclairage redessiné. En matière de développement économique, une zone franche fiscale a été mise en place pour attirer les entreprises. La ville souhaite, par exemple, promouvoir le secteur de la mode et du textile : elle a créé un *fashion district* dans le centre, institutionnalisant un tissu économique informel qui s'était développé depuis une dizaine d'années grâce à l'arrivée d'immigrants. Dans le cadre de ce projet, des outils et des formations sont développés à l'attention des micros entrepreneurs (Rogerson, 2004, Kesper, 2003)¹⁹⁴. Newtown s'inscrit également dans le prolongement du plan de re-développement de Bramfontein, qui comprend notamment un projet d'ouverture de l'université de Witwatersrand sur la ville en rendant certaines de ses infrastructures ouvertes au public (musée, salles de spectacle)¹⁹⁵. Ce plan renforce également le pôle administratif et culturel autour de l'Hôtel de Ville et du Civic Theatre, par exemple avec l'ouverture du musée de Constitution Hill. En fait, selon S. Gaule, les actions de restructuration et de revitalisation urbaine à Newtown symboliseraient le passage d'une ville coloniale à une métropole post-apartheid (Gaule, 2005).

C. Newtown est-il si dynamique ?

L'ensemble des stratégies de régénération du centre de Johannesburg met en avant le rôle de la culture comme moteur. Pour autant, ces recettes inspirées du modèle européen sont-elles aussi effectives dans le contexte sud-africain ? Newtown est-il devenu le quartier « *vibrant and exciting* » que présentent les documents officiels ?

1. Un bilan mitigé

Newtown est présenté comme un quartier « *vibrant et excitant* » par ses promoteurs ; les responsables rencontrés se sont montrés très enthousiastes sur le dynamisme actuel et à venir du site. Certains objectifs d'amélioration du cadre de vie sont atteints et différents éléments attestent d'une évolution positive du secteur : le site est devenu beaucoup plus sûr et plus propre, de nouveaux programmes sont en cours de réalisation (logements, bureaux), des

¹⁹⁴ Remarquons qu'à Paris, George Sarre, maire du 11^{ème} arrondissement (Mouvement des citoyens) lutte contre la « monoactivité textile »...

¹⁹⁵ Le campus, malgré sa situation très centrale, fonctionne en autarcie (avec ses cafétérias et ses boutiques) et son accès est étroitement surveillé ; surveillance qui n'empêche pas les vols et cambriolages !

entreprises cherchent à s'implanter sur le site. Toutefois, les visites répétées sur le site amènent à modérer ce premier bilan. Beaucoup de personnes interrogées sont assez sceptiques sur la vitalité annoncée du secteur :

Quelle est votre opinion personnelle concernant les changements dans le quartier ?

On ne sait pas trop où on va. Ça va, ça vient. Beaucoup d'argent a été dépensé ici. Un superbe travail a été fait, mais le contexte social n'est pas pris en compte. Construire est une chose, l'usage par les gens en est une autre. Ça pourrait être vibrant, mais pas assez de choses sont montrées. Beaucoup de choses ont été faites, mais c'est totalement superflu¹⁹⁶.

Responsable du fond photographique du MuseumAfrica

En terme de fréquentation, hormis les groupes scolaires, les passants sont rares. L'axe le plus fréquenté est celui qui relie le Métro Taxi Rank et le centre commercial Oriental Plaza ; cette rue devient une rue de transit, et ses usagers ne s'arrêtent pas dans Newtown, où ils n'ont rien à faire. Cette sensation est corroborée par les chiffres de fréquentation des équipements :

- Les spectacles du Market Theater attirent 600 à 800 spectateurs/semaines¹⁹⁷ ;
- Les visiteurs du MuseumAfrica ont augmenté de 30% entre 2000 et 2003, mais ne sont que 45200 en 2003, en comptant les groupes scolaires¹⁹⁸. Lors d'expositions spéciales, le musée attire un public plus large.
- La fréquentation est à peu près la même au musée de la bière (environ 40000 visiteurs en 2004)¹⁹⁹.

Les usages du site et des espaces publics ne correspondent pas non plus à l'image d'un quartier vivant. Outre la circulation de transit qui n'est pas captée, peu de gens se baladent dans Newtown, quel que soit l'heure ou le jour d'observation. Les flux entre le Métro Taxi Rank et Oriental Plaza, le long de la place Mary Fitzgerald, ne se diffusent pas dans le quartier (Vincent, 2004). Cette place, présentée comme un superbe espace public, accueille un marché aux puces le samedi. Les autres jours, elle est utilisée comme parking. Sans ombre et sans équipements, rien n'invite vraiment le passant à la traverser. L'unique attroupement régulier se trouve devant une agence d'emploi temporaire : il s'agit de gens en attente d'une mission. Cette place est, en réalité, davantage un espace public de représentation que de promenade. Par exemple, lors des festivités des dernières élections présidentielles en 2004, les discours officiels de la province s'y déroulaient, symbolisant la nouvelle Afrique du Sud post-apartheid et mettant en scène le renouvellement urbain du centre de Johannesburg.

¹⁹⁶ « *What is your personal opinion about the changes in the neighborhood?* It's touch and go. Huge amount of money was spend here. Beautiful work is done but social context is not considering. Building is one thing, but using by people is another one. It could become vibrant, but not enough things showed. Lot of things done, but, it's a white elephant. »

¹⁹⁷ Entretien réalisé avec la responsable du Théâtre, le 29 avril 2004.

¹⁹⁸ Entretien réalisé avec le responsable du fond photographique, le 23 avril 2004.

¹⁹⁹ Entretien réalisé avec Bonnie Robinson, responsable marketing du musée, le 4 mai 2004.

2. Éléments d'explication

Pourquoi ce quartier central, pacifié et embelli est-il si peu fréquenté ? L'attractivité et la vitalité du site sont-ils vraiment les objectifs premiers de cette opération ?

D'abord, parmi les équipements culturels présents à Newtown, et malgré la qualité de certains d'entre eux (le Market Theatre, Kippie's), les vraies locomotives culturelles et touristiques ne se trouvent pas à Newtown. Le plus emblématique d'entre eux, le musée de l'Apartheid, se situe dans un parc de loisirs à mi-chemin entre le centre de Johannesburg et Soweto. Dans le contexte local de ville étalée et ségréguée, ce choix de localisation a une certaine pertinence, mais porte ombrage à Newtown. Les touristes étrangers, à cause de la réputation de la ville, restent peu et limitent leurs visites à quelques lieux symboliques dont Newtown ne fait pas (encore) partie. D'autre part, cette opération est publique avec une très faible participation financière du secteur privé. La majorité des équipements et des investissements sont publics. Or la municipalité manque de ressources. Beaucoup d'argent a été investi dans la requalification du site, mais les crédits manquent pour assurer le fonctionnement et l'animation du site. De plus, il n'y a pas de véritable coordination ou de cohésion entre les activités des différents équipements. Si le JDA s'occupe de la maintenance, de la sécurité et de la propreté du site, il n'y a pas de structure en charge de l'animation. Les différentes structures locales ne travaillent pas beaucoup ensemble, et ce n'est qu'en 2003 qu'elles ont réalisé une brochure conjointe et qu'elles ont proposé un *pass* collectif pour visiter les différents musées du site.

Mais le principal apprentissage d'une expérience comme Newtown réside dans les limites de répliquabilité des modèles d'intervention urbaine. Si une opération de ce type, dans un contexte européen, peut jouer un rôle de revitalisation d'un secteur, ce modèle urbain proposé correspond-il vraiment aux habitudes et attentes de la population de Johannesburg ? Ville polycentrique par excellence, Johannesburg comprend de nombreux autres espaces de loisirs. Les plus attractifs sont les centres commerciaux qui allient multifonctionnalité de loisirs et sécurité, comme le centre commercial de Rosebank, centre de loisirs privilégié des classes moyennes, et lieu de sortie et de construction identitaire et culturelle d'une nouvelle jeunesse post-apartheid, *the Y generation* (Nuttal, 2004). Or les commerces sont absents du cœur de Newtown. Est-ce parce qu'il ne s'agit pas d'un espace privé fermé et sécurisé ? Pourtant, d'autres espaces publics ouverts sont des lieux de centralité urbaine et commerciale, tels que Melville²⁰⁰ ou le quartier indien de Forsburg. Forsburg est très dynamique les soirs de fin de semaine, lorsque les membres de la communauté indienne affluent de toute la ville pour se retrouver, créant des embouteillages et un véritable brouhaha humain²⁰¹, contrastant avec Newtown, situé à quelques rues, où seuls quelques clients s'aventurent au restaurant Moyo ou au théâtre. L'animation nocturne est faible à Newtown car les quelques lieux de sortie nocturne (Horror Café, Carfax, Moyo²⁰²) sont trop éloignés les uns des autres pour créer une véritable

²⁰⁰ Melville est un quartier résidentiel, assez mixte (racialement), doté d'un petit centre commerçant où habitent et sortent, dans ses restaurants et bars branchés, de nombreux universitaires, intellectuels, artistes, journalistes. L'ambiance y est plus décontractée que dans les autres quartiers, souligné par la moindre présence de barrières et systèmes de sécurité autour des maisons.

²⁰¹ La vitalité nocturne de Forsburg contredit la paranoïa ambiante qui fait penser que les gens ne sortiraient *que* dans les malls.

²⁰² Moyo est une nouvelle chaîne de restaurants (à Johannesburg, il y a un restaurant à Newtown et un à Melrose Arch) qui prétend proposer une expérience panafricaine totale, inventant une forme de *fusion food* africaine.

émulation : on ne peut pas aller de l'un à l'autre à pied la nuit. Enfin, de nouveaux espaces culturels ou de loisirs ont été créés ces dernières années, sur des initiatives privées, comme Melrose Arch ou Millpark. Melrose Arch est une opération d'aménagement privée, où se concentrent des bureaux, des restaurants, des boîtes de nuit, un palace, des logements de standing, dans une démarche caricaturale de *new urbanism* : accès contrôlés, profusion de caméra de sécurité, ultra-propreté (Dirsuweit, Schattauer, 2004). Millpark est un nouveau cluster d'entreprises créatives qui s'est développé très rapidement près de Newtown. Dans un ancien garage, à côté du siège du principal journal local et d'une firme cinématographique, un véritable petit centre branché a émergé quasi spontanément. Un ancien cameraman a racheté ce garage, l'a rénové et a contacté amis et relations de travail pour louer des locaux. En septembre 2003, son frère a créé le Color Bar, où des soirées très prisées sont organisées. Rapidement des designers et architectes ont installé leurs locaux ; des boutiques de mode ou de décoration et deux autres restaurants ont ouvert leurs portes. Des commerces hybrides sont nés tels *the painting box* où mamans et enfants apprennent ensemble la céramique. En quelques mois, ce garage abandonné est devenu un des lieux les plus branchés de la ville (Fraser, 2003). En raison du caractère privé de leurs promoteurs, ces opérations doivent être rentables rapidement. Elles ciblent une clientèle aisée, beaucoup plus limitée que le projet Newtown dont il est difficile de déterminer la population bénéficiaire. Plus compacts, plus sécurisés, plus petits, ces deux espaces reprennent certaines caractéristiques des centres commerciaux (une seule entrée, un parcours de promenade très défini, des vitrines) en le réinventant à ciel ouvert dans une perspective de *new urbanism* (pour Melrose Arch) ou dans une esthétique postindustrielle ou de *loft-living* (Millpark).

L'ensemble reconstitue une vision exotique de l'Afrique, où mêmes les serveurs ont le visage peinturluré, contrastant avec leur clientèle chic et internationale.

Fig. 15. Melrose Arch et Mill Park : de espaces de travail et de loisirs animés



Photographies : Elsa Vivant

En réalité, à Newtown, la culture semble être le justificatif d'une politique de « pacification » de l'espace urbain, manière pudique de caractériser des délogements de squatters, des démolitions d'immeubles et une sur-sécurisation par vidéosurveillance. Les mouvements des entreprises vers le nord sont très puissants et les contrecarrer semble difficile. Les stratégies urbaines en ce sens sont risquées et peuvent devenir des gouffres financiers sans résultats probants. L'avantage d'une stratégie de régénération urbaine basée sur des équipements culturels est que l'on ne prévoit pas nécessairement des retombées rapides. La culture n'a pas comme objectif premier la rentabilité. Certes, des effets de valorisation des espaces urbains par la présence de ces équipements sont attendus, mais le temps importe peu (ou moins). D'ailleurs, il n'y a pas de procédure d'évaluation du projet. Depuis dix ans on attend le démarrage du quartier, qui ne saurait tarder ! De plus, la création d'équipements culturels non lucratifs est un motif « moralement » plus acceptable de délogement de squatters que l'implantation d'un centre commercial.

Cette attitude est mise en application dans d'autres secteurs de la ville. A Soweto, par exemple, les seuls endroits où les espaces publics ont été refaits, sont autour des lieux symboliques de la lutte contre l'apartheid, comme l'église Regina Mundi, le musée Hector Pieterse. Ces sites

sont devenus des repères identitaires et symboliques de la mémoire et de l'histoire de Soweto. Ils sont aussi des lieux incontournables de la visite du *township* pour les touristes. La culture et l'expérience culturelle du *township* sont mises en avant pour donner l'image de Soweto, comme étant un quartier « historique » et culturel, grâce à un petit guide touristique : *Township, the complete guide*. De même, parmi les axes stratégiques de développement financés par la province et mis en œuvre par la ville, le développement par la culture est aussi au cœur de l'action à Kliptown, un des quartiers de Soweto (Bremner, 2004).

Le projet de Newtown voulait accompagner et amplifier l'émergence d'une scène *off* (le Market Theatre) en cours d'institutionnalisation. En Europe, de nombreux Nouveaux territoires de l'art s'inscrivent dans des friches industrielles. Vouloir imposer ce type de lieu de l'expérimentation artistique modelé par la transition industrielle, n'est-ce pas nier la vraie transition sud-africaine à savoir la fin de l'apartheid ? En Afrique du Sud, à Johannesburg, les espaces postindustriels sont-ils les lieux de l'interrogation de la transition ? L'expérimentation des possibles ne se ferait-elle pas plutôt ailleurs ? C'est ce que propose Catherine Blondeau, qui après avoir exposé l'émergence puis l'essoufflement de la scène *off* à Newtown, relate des expériences *off* nouvelles, hors de Newtown et de tout balisage institutionnel, dans des quartiers noirs populaires comme Hillbrow (Blondeau, 2002). En effet, Johannesburg est une ville où s'écrit une nouvelle forme de la modernité métropolitaine, tant en matière urbaine, sociale, politique que culturelle. A ce titre, elle est le centre d'émergence de nouvelles formes artistiques et culturelles, réinventant une identité sud-africaine après des décennies d'apartheid. Ce vitalisme et cette créativité réels ne peuvent être catalysés par les mêmes moyens qu'en Europe ; la transition post-apartheid n'est pas la transition postindustrielle. Les *townships*, des quartiers noirs très dégradé comme Hillbrow, ou de l'autre côté du spectre, des centres commerciaux, les *malls*, ne seraient-ils pas les vrais lieux d'une nouvelle avant-garde artistique et urbaine (Bremner, 2004; Nuttal, 2004) ?

A moyen terme, le projet atteindra peut-être ses objectifs d'animation urbaine et de revitalisation du secteur ; petit à petit, de nouvelles activités s'installent, des nouveaux logement sont construits, des événements s'y déroulent. Toutefois, l'exemple de Newtown est-il une stratégie de développement urbain et culturel ou un faire-valoir pour une opération de nettoyage social ? Au-delà des problèmes liés au transfert de modèle d'action, cet exemple met en cause le principe même de la revitalisation urbaine par la culture, et le changement d'envergure et d'objectifs de ces stratégies. La création d'équipements culturels a été longtemps une composante d'une politique culturelle destinée aux habitants, mais en devenant l'élément central d'une stratégie urbaine, elle change de nature et de cible : elle a pour objectif non pas de répondre aux besoins et pratiques des habitants, mais de rendre la ville attractive. Au-delà d'une politique urbaine, dans quelle mesure ce mode d'intervention s'inscrit-il dans une politique de peuplement ciblée sur les catégories supérieures ? Le *off*, par son caractère changeant et ses évolutions imprévisibles, permet de satisfaire ces deux injonctions : répondre à des besoins locaux et construire une image internationale, car les lieux culturels *off* sont le plus souvent déjà devenus *in* lorsqu'ils remarqués par les institutions comme étant des expériences alternatives.

Cette instrumentalisation serait-elle la conséquence et la traduction opérationnelle d'une prise de conscience des enjeux posés par la gentrification et la valorisation symbolique des territoires ? En quoi le *off* participe-t-il à la revalorisation des quartiers centraux par des processus de gentrification ?

Chapitre 3

Le *off* : agent de la gentrification ?

Les pratiques culturelles *off* peuvent être instrumentalisées dans des politiques urbaines, pour valoriser des territoires urbains. Dans quelle mesure sont-elles impliquées dans des processus non formalisés de valorisation ? Le terme gentrification désigne un processus de revalorisation de quartiers dégradés par l'arrivée de ménages des classes moyennes et supérieures. Cette revalorisation s'amorce dans un premier temps par une dimension symbolique : l'installation d'individus aux modes de vie atypiques et bohèmes (artistes, étudiants,...) et la création de cafés et boutiques spécialisés permettent le changement d'image du quartier. Progressivement, l'animation du quartier le rend attractif auprès de catégories sociales plus élevées, qui rehaussent le niveau de vie du quartier et alimentent la valorisation immobilière (par des investissements matériels et financiers). En un sens, la gentrification est un processus de valorisation d'un espace par des individus et des stratégies individuelles, par des pratiques et des interactions sociales. La gentrification est un phénomène complexe, issu de processus multiples, causé par différents agents. Au cours de ce processus, les artistes, en tant que porteurs de valeurs symboliques, semblent jouer un rôle déterminant et tendent à être instrumentalisés comme tels. Les artistes *off* ont-ils une influence comparable ? En d'autres termes, la présence de lieux culturels *off* intervient-elle dans des décisions et des stratégies individuelles de localisation et de consommation, aboutissant à terme à une revalorisation des quartiers ?

Les théories sur la gentrification portent un regard sur les évolutions du peuplement des quartiers mettant en évidence l'importance du symbolique dans les choix de localisation et de consommation des ménages. Ces perspectives correspondent à la problématique générale de

cette thèse, même si, en France, de tels phénomènes sont plus souvent abordés à travers le prisme de la ségrégation. Elles se rapprochent également des questionnements de l'urbaniste sur les modes de valorisation des espaces urbains. Comment un quartier est-il valorisé et par qui ? Qu'est ce qui donne de la valeur à un quartier ? Quels processus, quelles tendances sociales cela traduit-il ? Cette thèse s'ancrant dans une perspective de compréhension des modes de valorisation, l'analyse des évolutions de peuplement des quartiers centraux à travers les théories de la gentrification paraît plus pertinente que l'entrée par la ségrégation. D'autre part, si les théoriciens de la gentrification se penchent sur un phénomène urbain (la revalorisation des quartiers populaires), c'est souvent un prétexte pour analyser des processus sociaux plus globaux, dont la gentrification n'est qu'une manifestation urbaine.

Ainsi, la réflexion de ce chapitre s'organise autour d'une hypothèse principale : les artistes, notamment *off*, jouent-ils un rôle les dynamiques de valorisation de certains quartiers parisiens amorçant un processus de gentrification ? Pour mieux être capable d'identifier l'amorce et les modalités d'enclenchement du processus de gentrification, nous avons procédé dans un premier temps à un état des lieux de la littérature et des théories sur la gentrification. Comme le signalent C. Bidou ou J. Donzelot (Bidou-Zachariasen, 2003, 2004; Donzelot, 2004), ces théories sont relativement méconnues en France et méritent d'être plus largement diffusées (et discutées)²⁰³. Tout au long de ce chapitre, nous en exposerons les principaux résultats puis les mettrons en perspective avec nos propres informations de terrain. A partir des différentes théories sur la gentrification, et nous appuyant sur des données du marché immobilier et des entretiens avec des professionnels de l'immobilier, nous mettrons en évidence les quartiers parisiens susceptibles d'être concernés par la gentrification. Les critères de vulnérabilité économiques permettent-ils d'établir une géographie de la gentrification à Paris ? Au-delà, d'après certains auteurs, les aspirations résidentielles des individus correspondent à des transformations sociales profondes, marquées par les changements économiques et la montée en puissance de « valeurs » nouvelles telles que la créativité et la culture. Sont-elles perceptibles à Paris ? Il s'agira ensuite d'évaluer le rôle valorisant de la présence des artistes dans un espace ou un quartier. Dans quelle mesure, les mythes portés par la figure de l'artiste rejaillissent-ils et sont-ils associés aux lieux de travail et de vie des artistes ? De l'échelle privative (le logement) à l'espace public (le quartier), comment la présence des artistes et l'image de la présence des artistes (re-)valorisent-elles un site ? La présentation d'un caractère revalorisant de l'artiste permettra d'aborder la question du *off*. Les artistes et pratiques artistiques *off* ont-ils un impact particulier sur un quartier ? La présence de lieux *off* peut-elle avoir un effet revalorisant sur un quartier au même titre que la culture *in* ? La présence de squats d'artistes a-t-elle des effets sur les marchés immobiliers ?

²⁰³ Au début de cette recherche, les théories de la gentrification étaient relativement méconnues en France, et un long travail bibliographique d'apprentissage et de compréhension de ces théories a été réalisé. Depuis, quelques auteurs ont tenté d'importer cette notion, avec plus ou moins de rigueur et de bonheur, et le terme commence à s'imposer dans les débats français.

I. CARACTERISTIQUES GENERALES DE LA GENTRIFICATION

Après avoir rappelé l'origine et la définition de la gentrification, nous évoquerons les traits principaux de ce processus. Dans un second temps, les différents aspects théoriques de l'analyse des modes de peuplement des quartiers, notamment des quartiers centraux, seront présentés afin d'expliquer en quoi l'approche par la gentrification correspond plus à notre problématique générale. Enfin, nous mettrons en évidence les différences d'appréciation du processus selon les échelles d'observation, et insisterons sur le caractère international du processus.

A. Définitions et grands traits de la gentrification

1. Un concept d'origine anglo-saxonne

Le terme « gentrification » est utilisé pour la première fois par Ruth Glass (Glass, 1964) pour caractériser les changements rapides de structures sociales du peuplement en cours dans certains quartiers centraux de Londres. Ces transformations furent rendues possibles par la concordance de l'arrivée massive à échéance des baux de longue durée et du développement de la City comme centre d'activité dont les employés avaient de nouveaux besoins en matière de logement.

L'un après l'autre, de nombreux quartiers ouvriers de Londres ont été envahis par les classes moyennes – supérieures et inférieures. Des locaux dégradés ou de modestes maisonnettes – avec deux pièces en bas deux pièces à l'étage – ont été récupérés, lorsque les baux furent expirés, et sont devenues d'élégantes résidences de prix. [...] Ce processus de *gentrification*, une fois démarré dans un quartier, s'étend rapidement jusqu'à ce que presque toutes les couches populaires qui y résidaient originairement aient quitté les lieux et que toutes les caractéristiques sociales du quartier aient changé.²⁰⁴

Glass, 1964 traduit par C. Bidou (Bidou-Zachariasen, 2003 : 45), c'est moi qui souligne
L'usage du terme s'est peu à peu développé et transformé ; il a été discuté et théorisé, décrit et commenté, surtout dans le monde anglo-saxon²⁰⁵. Aujourd'hui, il est globalement admis que la

²⁰⁴ « One by one, many of the working-class quarters of London have been invaded by the middle-classes - upper and lower. Shabby, modest mews and cottages - two rooms up and two down - have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences....Once this process of *gentrification* starts in a district it goes on rapidly until all or most of the original working-class occupiers are displaced and the whole social character of the district is changed. »

²⁰⁵ L'origine anglo-saxonne du « concept » de gentrification pose quelques problèmes au chercheur français. Comment traduire des termes et des concepts qui ont été inventés dans d'autres contextes ? Comment peut-on les importer dans un nouveau contexte, par exemple le contexte français ? Doit-on les traduire par des termes français existants ou révèlent-ils des processus nouveaux nécessitant le développement d'un nouveau vocabulaire ? Peut-on se permettre dans ce cas de ne pas traduire ou de franciser le terme ? Cette question épineuse est un problème épistémologique dans l'ensemble des sciences, et particulièrement dans les sciences sociales. Cela pose également le problème (récurrent aujourd'hui dans le monde scientifique mais aussi politique et économique) de la domination de la langue et de la culture anglo-saxonne. Pour certains, il s'agit d'une forme d'impérialisme idéologique, pour d'autres, le signe de l'impuissance des autres groupes culturo-linguistiques à s'imposer dans les débats internationaux. L'usage du terme gentrification permet ici d'appréhender différemment les processus liés à la globalisation, et d'inscrire nos travaux dans un débat théorique scientifique existant.

gentrification est un *processus*²⁰⁶ par lequel les quartiers pauvres et populaires des centres-villes de grandes métropoles (et de villes plus modestes) sont réinvestis par de nouveaux habitants, à travers un flux de capitaux privés et de propriétaires-occupants appartenant aux classes moyennes supérieures, ou plutôt à ce que certains appellent la « nouvelle classe moyenne ». Ce sont des quartiers qui ont longtemps été en déshérence, délaissés par les classes moyennes parties s'installer en périphérie, où des logements occupés par des catégories populaires sont mis massivement et simultanément sur le marché immobilier. Le plus souvent, le parc immobilier a un intérêt historique ou architectural potentiel. De nouveaux habitants, plus dotés en capitaux de toutes natures (social, culturel ou économique), s'installent dans le quartier, restaurent le milieu physique et rehaussent le niveau de vie dans le quartier, ce qui a souvent pour effet d'en chasser les résidents les moins bien nantis. C'est pourquoi Niel Smith assimile le processus de gentrification à une guerre des classes à l'échelle urbaine : en plus des nombreux délogements que les opérations de promotion immobilière provoquent, l'ensemble des loyers a tendance à augmenter, forçant de fait les populations d'origine au départ, non sans avoir longtemps résisté. Dans le même temps, le niveau élevé des loyers limite l'entrée des ménages à faibles revenus sur le marché locatif (Smith, 1996).

La question du statut d'occupation est une des pierres angulaires dans l'analyse et la compréhension du processus. Les accédants à la propriété sont les acteurs de la valorisation par leurs investissements financiers, matériels et affectifs dans leur logement et leur quartier ; ils sont également les bénéficiaires de cette valorisation ouvrant les perspectives d'une plus-value potentielle. Les locataires font figure de « victimes » du processus car ils sont soumis aux variations du marché et aux hausses de loyers ; selon les contextes législatifs, ils seront plus ou moins protégés de cette hausse des prix et des effets des changements de propriétaires.

Il faut rappeler que le processus de gentrification n'était en rien évident ou naturel. Particulièrement théorisé aux Etats-Unis, il y révèle une rupture dans la course à la suburbanisation des années 1960 et 1970. Si la périurbanisation et le dépérissement des centres-villes en France sont à la fois plus lents, moins radicaux et moins achevés, le processus de gentrification est ici aussi le signe d'une nouvelle quête de vie citadine. Il remet en question les théories sur l'abandon des centres-villes, et au-delà, sur la fin des villes (Chombart de Lauwe, 1982). On peut cependant se demander si la gentrification (par les formes paysagères que prennent les quartiers gentrifiés) ne serait pas le symptôme d'un retour à une vision conservatrice de ce qui est ou fait « urbanité », déniaut aux zones périphériques récemment urbanisées le titre de « ville ».

²⁰⁶ Selon le dictionnaire de géographie, la gentrification est : « dans un quartier urbain, *processus* d'installation de résidents d'un niveau socio-économique plus élevé que celui des populations initialement résidentes. » (Lévy, Lussault, 2003 : 395)

2. La séquence-type du processus de gentrification

Afin de clarifier notre propos, attardons-nous à décrire le scénario-type d'un processus de gentrification typique : de l'identification d'un quartier gentrifiable à l'accomplissement du processus.

a. Dans un quartier dé- ou peu valorisé

Plusieurs phénomènes, parfois concomitants, peuvent expliquer la création d'un parc immobilier gentrifiable, mais toute dévaluation immobilière n'est pas suivie d'un processus de gentrification. D'abord, un quartier peut être l'objet d'une déqualification fonctionnelle ; c'est particulièrement le cas des quartiers industriels ou artisanaux situés au centre des agglomérations. L'exiguïté des locaux et le besoin de lieux de production vastes et bon marché, liés au développement des moyens de transport et à la périurbanisation ont incité de nombreux entrepreneurs à délocaliser leurs activités manufacturières en banlieue voire au-delà, où les coûts fonciers sont bien moindre qu'en centre-ville et l'accessibilité assurée par le développement du réseau routier. Ainsi, dans de très nombreuses villes du monde, les locaux industriels ont été évacués ; les quartiers industriels centraux, perdant leur fonction économique, ont été déqualifiés et dévalorisés, comme le secteur du faubourg Saint Antoine à Paris, haut lieu de l'artisanat du bois ; ou Soho à New York. Certains de ces quartiers, possédant des bâtiments aux qualités architecturales particulières, ont été l'objet de processus de gentrification, passant d'abord par un changement d'usage de ces locaux ; gentrification est ici synonyme de résidentialisation²⁰⁷.

Une autre modalité de dévalorisation d'un quartier est la déqualification sociale et immobilière. Le départ des couches moyennes vers des banlieues résidentielles (surtout dans les villes américaines), le désinvestissement privé (voire public) dans les quartiers résidentiels centraux, ont permis l'installation de populations modestes ou immigrées dans des quartiers centraux, de moins en moins entretenus : soit par un désintéressement des propriétaires bailleurs ne souhaitant pas investir dans des travaux de rénovation coûteux et peu rentables, soit par l'incapacité des ménages à financer les travaux de réhabilitation de leur logement. Cela amène à une dégradation progressive du bâti puis une dévalorisation du quartier, à laquelle s'ajoute souvent une stigmatisation du quartier et de ses habitants. Certains quartiers gentrifiés n'avaient pas réellement perdu de valeur, ils étaient simplement des quartiers ouvriers, bien entretenus, et bon marché. C'est leur localisation qui les rend aujourd'hui vulnérables à la gentrification.

Par ailleurs, Robert Beauregard, dans un ouvrage collectif qui a fait date dans l'étude de la gentrification (Smith, Williams, 1986), souligne que tout quartier dévalorisé n'est pas gentrifiable. Il décrit les caractéristiques qui rendent un secteur plus vulnérable à la gentrification : une architecture intéressante ou des bâtiments ayant « du potentiel » ; l'accès à un avantage de site spécifique (une vue, un parc, un canal, une localisation sur une colline) ; des bâtiments certes dégradés mais pas structurellement dangereux, et relativement denses pour permettre un effet de « contagion » et de « protection » des gentrifiers entre eux ; la proximité

²⁰⁷ Ce terme étant utilisé dans le cadre de la politique de la ville pour nommer un certain type de réhabilitation, il convient de préciser que nous appelons ici « résidentialisation » le fait de rendre résidentiel un bâtiment ou un secteur anciennement industriel.

d'un centre d'affaire ou du moins une bonne accessibilité en transport en commun ; des commerces de proximité (qui éventuellement pourront évoluer pour répondre au mieux aux attentes des gentrifiers) (Beauregard, 1986 : 53). Ces conditions réunies, le processus de gentrification peut être enclenché ...

b. Un processusphasé...

La plupart des auteurs s'accordent pour dire que la gentrification est un processus qui procède en trois phases (Dansereau, 1985; Grésillon, 2002)²⁰⁸.

1. La (re)découverte par des pionniers : phase d'appropriation

Un groupe d'individus « pionniers »²⁰⁹ s'installent dans un quartier populaire, délaissé voire dégradé. Ces pionniers sont souvent des personnes jeunes, célibataires ou en couple mais sans enfants, diplômés, étudiants ou exerçant une activité professionnelle culturelle ou intellectuelle, au mode de vie hors normes (ou du moins pas encore normé) ; ce peut être, par exemple, des artistes, des étudiants, des homosexuels.... Ils choisissent ces quartiers en grande partie pour des raisons économiques (les logements y sont bien moins chers qu'ailleurs) voire techniques (présence de grands espaces ou de locaux artisanaux facilement transformables en atelier pour les artistes). Ce sont souvent des quartiers qui possèdent un habitat certes dégradé, mais ayant des qualités architecturales ou historiques potentielles. Les nouveaux habitants apprécient aussi le caractère « populaire » du quartier et le mettent en avant²¹⁰. Ils vont rénover progressivement leur logement, et ainsi, le revalorisent. Par leur présence, ils donnent une nouvelle physionomie au quartier : ils lui transmettent leur image bohème, repérable par les apparences et l'allure des individus gentrifiers, qui détonnent par rapport aux habitants originels. Fréquentant les lieux de consommation (bars, commerces), ils vont peu à peu marquer leur territoire (en s'appropriant un bar ou en ouvrant un nouveau, par exemple).

2. L'amplification du mouvement : phase de valorisation

Le quartier gagne en visibilité, il est médiatisé²¹¹. D'autres individus, eux aussi soumis à de fortes contraintes économiques, sont attirés par la présence des artistes et l'image bohème qu'ils confèrent au quartier. Il s'agit souvent de catégories intermédiaires, pas totalement artistes ni encore installées (étudiants, travailleurs des industries culturelles, jeunes adultes) ; c'est-à-dire des catégories sociales très proches des pionniers, mais plus soucieuses des risques financiers. C'est pourquoi on parlera d'amplification. Cette présence est une force stabilisatrice pour le quartier. Dans le même temps, le marché immobilier évolue. Des marchands de biens ou des spéculateurs apparaissent ; les banques et organismes de prêts sont moins réticents à prêter pour

²⁰⁸ Nous ne faisons ici qu'une description rapide de ce phasage du processus. Nous reviendrons ultérieurement sur les théories explicatives intervenant aux différents niveaux du processus. De nombreux autres auteurs décrivent les « phases » du processus, et tous convergent vers le même schéma. Ce schéma met en évidence le rôle catalyseur des artistes et autres bohèmes dans l'enclenchement du processus, dans le choix ou désignation d'un quartier potentiellement gentrifiable. Nous utilisons ici le champ lexical francophone de Francine Dansereau et de Boris Grésillon.

²⁰⁹ D'autres parlent de « risk obvious », ou personnes audacieuses (Dansereau, 1985 : 194), ou d' « envahisseurs » (Authier, 2003).

²¹⁰ Sur la mise en avant des représentations associées au monde ouvrier et à la convivialité supposée des quartiers populaires, voir les travaux d'Éric Charmes selon qui les gentrifiers usent de ces représentations pour apporter une justification « éthique » à leur installation dans des quartiers populaires (Charmes, 2003).

²¹¹ Sur ce point, Sharon Zukin montre comment les quartiers gentrifiés sont représentés et médiatisés par les gentrifiers eux-mêmes, artistes ou journalistes, à travers leurs œuvres ou leurs articles (Zukin, 1995).

acquérir dans ces quartiers ; le marché de la vente se développe (au détriment de la location). L'autorité municipale appuie la mutation du quartier par des aménagements (réhabilitation du patrimoine, piétonisation, réalisation d'équipements collectifs) ou une aide à la réhabilitation (comme les Opérations programmées d'amélioration de l'habitat (Opah) en France). La transformation devient plus visible : la fréquentation du quartier par les gentrifiers se développe, l'habitat est rénové (ravalement de façade), l'appareil commercial change. Cette phase de la gentrification voit se développer les cafés et restaurants branchés, les boutiques de designers locaux, les librairies spécialisées... Le quartier devient un lieu de ballade pour les citadins devenus, pour un instant, touristes de leur propre ville.

3. La stabilisation du quartier : phase de stérilisation

C'est alors que de nouveaux investissements publics ou privés vont permettre une revalorisation massive du quartier, puis l'arrivée de ménages plus « installés » (cadres, intellectuels) appréciant à la fois l'image bohème du quartier mais ne souhaitant pas se risquer dans des quartiers trop stigmatisés comme dangereux. Le quartier gentrifié conserve son « aura » populaire et bohème (certains diraient « authentiques »²¹²) mais en perd l'imprévu et le risque immanent. Des tensions peuvent apparaître entre nouveaux et anciens occupants : le contraste entre les modes de vie est important voire problématique (nuisances sonores). Peu à peu, le quartier se stabilise comme étant une zone « reconquise ». La plupart des propriétés ont été rénovées. Il se développe sur le secteur un véritable marché de promotion immobilière avec de vastes opérations de réhabilitation et de spéculation. La revalorisation du quartier entraîne une hausse de prix qui pousse les habitants originels et parfois les premiers arrivants ou pionniers à partir (gentrifier un autre quartier ?). On assiste alors à une ré-homogénéisation par le haut du quartier (Dansereau, 1985 : 194). La question du statut d'occupation prend ici toute son importance car la hausse des prix est ressentie uniquement par les locataires, et non par les propriétaires ou accédants. En matière d'appareil commercial, cette phase de stabilisation est illustrée par l'apparition d'enseignes franchisées (restauration, équipement de la personne ou de la maison)²¹³ ou de magasins moins spécialisés et grand public.

Toutefois, si on peut effectivement distinguer trois grandes phases dans le processus de gentrification, celles-ci se chevauchent ; dans un quartier en cours de gentrification, les différentes formes paysagères et les différentes populations se croisent et sont co-présentes.

c. ... mais non modélisable

Ce schéma met en avant l'artiste (ou la figure de l'artiste) comme un des catalyseurs potentiels de la gentrification. Cependant, il ne faut considérer cela comme une recette magique, applicable dans n'importe quel quartier pour le revaloriser. Tous les quartiers (ré)investis par des populations aux modes de vie bohèmes ou alternatifs ne sont pas l'objet d'un processus de gentrification : les pionniers ne sont pas systématiquement suivis (Benoit-Guilbot, 1986). De même, ce processus n'est pas sans impact négatif, notamment sur les habitants originels et les

²¹² Gardons toujours à l'esprit, dès que l'on parle d'authenticité ou de quête de l'authentique cette phrase de Barthes: "Il suffit de lire *vrai, authentique, indissoluble* ou *unanime* pour flairer là le creux de la rhétorique (Barthes, 1956: 134).

²¹³ On peut, par exemple, acter la « stabilisation » de la rue Oberkampf à Paris en mai 2004, date de l'ouverture du premier magasin franchisé La City (prêt-à-porter féminin).

catégories plus populaires pour lesquelles l'accès au logement dans le quartier gentrifié est de plus en plus difficile²¹⁴. Ce phénomène procéderait par diffusion, à partir d'un groupe pionnier installé sur un espace circonscrit, vers l'ensemble d'un quartier. Par des vagues de peuplement successives, on aboutirait à la constitution de quartiers socialement homogènes (Dansereau, 1985; Dangschat, Felde, 1992). Toutefois, pour J.Y Authier, une telle homogénéisation n'est pas évidente : il faut prendre en compte de nombreuses disparités à l'échelle micro-locale et le fait que des clivages socio-économiques peuvent persister voire s'accroître au sein de quartiers gentrifiés (Authier, 1995). Il montre également que les évolutions socio-économiques du peuplement des quartiers gentrifiés ne sont pas seulement dû à des changements de population, mais qu'il faut aussi prendre en considération la mobilité sociale des individus (comme par exemple l'entrée dans la vie professionnelle des étudiants) (Authier, 2003). Il est important de nuancer le mythe homogénéisateur de la gentrification, notamment dans le cas parisien. Les lois de protection des droits des locataires, notamment la loi de 1948²¹⁵, la présence de logement social public (que ce soit des logements Hlm, des résidences pour personnes âgées, des foyers de travailleurs), les aides au logement pour les locataires étudiants ou à faibles revenus, sont autant de dispositifs publics qui permettent le maintien d'une population à faibles revenus et diversifiée dans les quartiers en cours de gentrification. Ils ralentissent le processus, comparativement à ce qui se passe dans des contextes plus libéraux, protégeant davantage le droit du propriétaire que ceux du locataire.

B. Un angle d'analyse des transformations des quartiers

Pourquoi préférer le terme de gentrification à d'autres, plus utilisés dans le monde francophone ? Les évolutions de peuplement des quartiers centraux sont, en effet, largement étudiées en France. Au-delà d'un choix de vocabulaire, le concept de gentrification apporte un cadre théorique intéressant et différent, qui met davantage en exergue les dynamiques de valorisation des espaces et de l'évolution des modes de vie.

1. Les dynamiques de peuplement des quartiers : leitmotiv des études urbaines

Depuis Burgess et l'École de Chicago, les processus de peuplement des quartiers sont au cœur des questionnements de la sociologie urbaine, notamment en France. Réactivée dans les années 1960 par les néo-marxistes, elle s'est focalisée sur les effets des opérations de rénovation urbaine en matière d'éviction des populations ouvrières et d'émergence des mouvements de lutte urbaine contre ces opérations (Coing, 1966; Castells, 1972). Depuis, de nombreux auteurs

²¹⁴ Le développement des résidences secondaires dans certains villages ruraux engendre des effets similaires à la gentrification en termes de marginalisation des populations autochtones, de hausse des valeurs immobilières, de requalification physique (par la rénovation du bâti) et symbolique de ces espaces, et de transformations socio-économiques de l'activité économique locales (par exemple, la *(ré-)invasion* britannique des campagnes aquitaines, ou certains secteurs de plus en plus touristiques comme le Luberon, la Dordogne, la Sologne (plus proche de Paris), l'île de Ré...) (voir Phillips, 2002 et dans une certaine mesure Urban, 2002). Le développement des liaisons TGV dans certains secteurs a un effet certain sur ce type de phénomène.

²¹⁵ Cette loi protège les locataires entrés dans leur logement avant 1948 de toute hausse de loyer. Certes, ils ne sont aujourd'hui plus très nombreux à en bénéficier, mais cela a certainement ralenti d'éventuel processus de gentrification, les rendant moins spectaculaires, dans les années 1980.

s'inquiètent d'une amplification des processus ségrégatifs dans l'espace urbain, qu'ils soient choisis (processus d'agrégation par entre-soi sélectif) ou subis (tendance à l'assignation territoriale de certains groupes sociaux) ; ils privilégient, le plus souvent, une analyse en terme de « ségrégation »²¹⁶ voire d' « embourgeoisement »²¹⁷, s'il s'agit de processus d'agrégation des classes supérieures (voir notamment Pinçon-Charlot, Preteceille *et al.*, 1986; Pinçon-Charlot, Pinçon, 1989; Grafmeyer, 1991, 1992; Chenu, Tabard, 1993; Tabard, 1993; Brun, Rhein, 1994; Preteceille, 1995; Préteceille, 1995; Haumont, 1996; Pinçon, Pinçon-Charlot, 1997; Haumont, Lévy, 1998; Lajoie, 1998; Pinçon, Pinçon-Charlot, 2004a).

C'est à partir du début des années 1980, que des sociologues se sont (ré-)intéressés aux changements en cours dans les quartiers centraux (anciens) des villes françaises. En 1984, Catherine Bidou a mis en parallèle l'émergence de nouvelles aspirations des couches moyennes et leurs investissements dans un quartier du centre de Paris (le faubourg Saint Antoine) dont le peuplement et les fonctions économiques changeaient (Bidou, 1984). Sans l'énoncer comme tel, elle esquissait déjà une théorie française de la gentrification (concernant les changements dans un autre quartier parisien, le quartier Daguerre dans le 14^{ème} arrondissement, voir Chalvon-Demersay, 1984). A la même période, A. Bourdin, dans un travail sur la patrimonialisation des centres anciens, relève lui aussi une évolution du peuplement de ces quartiers et des valeurs de ces nouveaux habitants (Bourdin, 1984). Par la suite, Jean-Yves Authier, à partir d'une monographie du quartier Saint Georges à Lyon, a mis en évidence le lien entre la réhabilitation d'un quartier ancien (considérée comme le produit de processus multiples et pas uniquement d'une politique publique de sauvegarde du patrimoine) et les transformations de son peuplement (Authier, 1993). Plus récemment, il a coordonné une recherche sur les rapports résidentiels (au logement, au voisinage, au quartier et à la ville) des habitants de quartiers anciens, qui montre les différentes formes d'investissement dans le quartier de la part des habitants selon leur profil socio-économique ou familial (Authier, Bensoussan *et al.*, 2001).

Sans utiliser le prisme des théories de la gentrification, ces auteurs ont décrit des phénomènes qui s'y apparentent fortement et qui sont apparus à peu près à la même période que dans d'autres pays. C. Bidou reconnaît modestement n'avoir eu connaissance que récemment des différents travaux étrangers sur ces questions (Bidou, 2002). On peut proposer une autre explication à la quasi-absence de ces théories dans les débats français. Comme l'ont fait

²¹⁶ « [La ségrégation est] un *processus* et un *état* de séparation spatiale tranchée des groupes sociaux qui se manifestent dans la constitution d'aires marquées par une faible diversité sociale, des limites nettes entre ces espaces et ceux qui les jouxtent et les englobent, une légitimation sociale, par une partie des acteurs au moins, de ce processus et de cet état. » (Lévy, Lussault, 2003 : 830, c'est moi qui souligne). La notion de *processus* met en évidence la dimension complexe de la ségrégation. Elle ne se limite pas à une action ou une volonté mise en pratique (à travers, par exemple, des politiques publiques), mais prend en compte la complexité du social. Le terme ségrégation évoque aussi l'idée de rupture, de coupure, de séparation entre les différents groupes sociaux et sous-entend aussi une assignation résidentielle et territoriale, qui peut être soit le fruit d'un choix délibéré d'entre-soi sélectif, soit le reflet des inégalités sociales et économiques restreignant les choix résidentiels des ménages les plus pauvres.

²¹⁷ Il est souvent remarqué qu'en français, le terme *embourgeoisement* semble décrire le même type de processus que la *gentrification* et en serait la traduction littérale. Mais si l'embourgeoisement d'un quartier correspond à un accroissement numérique des populations aisées (ou des catégories moyennes supérieures et supérieures) dans ce quartier, il peut procéder de deux manières : par l'exclusion des catégories populaires dans des secteurs déjà très bourgeois, comme par exemple le 16^{ème} arrondissement de Paris ou Neuilly ; ou par l'arrivée progressive de couches sociales plus aisées dans des quartiers jusqu'alors populaires (Bidou-Zachariasen, 2003). Dans ce second cas, ce peuvent être des processus similaires à la gentrification. Cependant, il nous semble que le terme *embourgeoisement*

remarquer Michel et Monique Pinçon dans leur journal d'enquête (Pinçon, Pinçon-Charlot, 1997), la sociologie urbaine française a tendance à s'intéresser prioritairement aux classes populaires, certains diront dominées²¹⁸. Les auteurs expliquent d'ailleurs les difficultés qu'ils ont pu rencontrer pour faire accepter leur objet de recherche (l'aristocratie et la grande bourgeoisie française) à la fois auprès de leurs collègues sociologues et de leur organisme de tutelle, le CNRS, pour qui les comportements résidentiels des classes supérieures ne sont pas une priorité scientifique (et politique). Ainsi, s'intéressera-t-on, dans le cadre d'études sur la gentrification, aux effets sur les populations pauvres déplacées, « victimes » de ce processus, plus qu'aux mécanismes économiques et sociologiques permettant de comprendre les modalités et les significations de la gentrification.

2. Importation d'un concept ou intégration à un champ théorique ?

La gentrification ne doit pas être considérée comme un concept rigide mais comme un cadre de réflexion sur des processus en cours dans de nombreuses villes du monde, ayant chacune ses propres spécificités. L'usage du terme gentrification est une manière de se référer à un ensemble de travaux et théories. Même si on peut dessiner un schéma général du processus, il ne s'agit en aucun cas d'un modèle. Comme le souligne Sharon Zukin, chaque quartier gentrifié a sa propre histoire (Zukin, 1991 : 187). De même, le découpage du processus en phases n'est pas figé. La temporalité du processus varie²¹⁹, les différentes étapes se chevauchent, les différents types de population se croisent et cohabitent au cours du processus (Dansereau, 1985).

D'autre part, un champ théorique international, avec ses débats et ses rapprochements scientifiques, s'est développé ces vingt dernières années autour du processus, devenu concept, de gentrification. Il met en perspective différentes villes européennes et mondiales, et construit un cadre d'analyse et d'explication sortant des frontières hexagonales. Il est en effet plus pertinent de considérer le cas parisien dans le cadre d'une comparaison européenne avec d'autres villes comme Londres, Amsterdam, Berlin ou Bruxelles que dans un contexte national. Or la gentrification, au-delà d'une réflexion simple sur les transformations socio-économiques des quartiers, renvoie aux théories de la globalisation et de la métropolisation. D'après de nombreux auteurs, la gentrification est un processus marqueur de la ville globale (Smith, 1996). Ainsi, si on considère Paris comme étant une métropole d'envergure mondiale, alors, on peut supposer que des processus de gentrification peuvent y avoir cours.

Enfin, la gentrification s'inscrit dans un cadre théorique ambitieux sur les transformations des modes de vie, l'émergence de nouveaux groupes sociaux instituant, l'évolution du rapport de l'individu à l'espace urbain ; auxquels elle associe les idées de plaisir et de consommation. Elle inclut également la notion de processus de valorisation des espaces. Ainsi, ici, la gentrification

ne contient pas l'idée de l'émergence d'une nouvelle classe moyenne, ni celle de la constitution d'un appareil commercial nouveau et spécifique, et ne fait pas non plus référence à la globalisation du phénomène.

²¹⁸ Posture qui peut s'expliquer par des orientations idéologiques, mais aussi par des contraintes méthodologiques fortes. M. et M. Pinçon soulignent fort justement la difficulté, pour le chercheur, de réaliser une enquête au cours de laquelle il est en situation de dominé (culturellement, économiquement ou socialement) face à ses interviewés. Modalité d'introduction auprès des enquêtés par le jeu des recommandation, langage, présentation de soi, situation d'enquête, ... autant de différences statutaires qui peuvent troubler et déstabiliser le chercheur.

²¹⁹ Par exemple, les processus observés dans les villes américaines se déroulent sur une période très courte, de deux à cinq ans et paraissent irréversibles. Dans d'autres pays, comme la France, cette mutation des quartiers sera plus lente et moins spectaculaire.

ne sera pas considérée comme une nouvelle modalité de ségrégation socio-spatiale ou de constitution d'un entre-soi sélectif, mais comme une manifestation urbaine des mutations sociales contemporaines, où émergent de nouvelles classes moyennes dont les désirs urbains se concrétisent par une localisation résidentielle nouvelle, mixant une rationalité économique²²⁰ et une réflexivité esthétique²²¹.

3. Petite sémiotique de la gentrification

Les définitions et explications théoriques du processus de gentrification sont révélatrices de la signification qu'on lui prête. Les débats sur la gentrification ne sont pas dénués d'interprétations idéologiques. Il ne s'agit pas ici de réaliser une analyse sémiotique des espaces gentrifiés, mais plutôt de mettre en évidence comment les théories, définitions et explications de la gentrification, par le vocabulaire utilisé, donnent un sens particulier au processus.

D'abord, revenons un instant sur le terme même de « gentrification » et sur sa construction sémantique. Ce mot a été créé à partir de la racine « gentry » qui désigne la haute bourgeoisie, proche de l'aristocratie dans le système social anglais. Sachant que les premiers théoriciens de la gentrification étaient souvent proches des théories marxistes, on peut supposer que la construction sémantique et l'usage d'un tel terme n'étaient pas dénués de visées idéologiques. Encore aujourd'hui, ce terme reste péjoratif, et beaucoup s'interrogent sur la pertinence de son usage ; d'autant plus que si, effectivement, les acteurs du processus de gentrification appartiennent à des classes sociales plus dotées en capitaux que les populations originelles des quartiers en question, ils n'appartiennent pas, loin de là, ni à la haute bourgeoisie ni même aux classes supérieures *stricto sensu*.

Ensuite, beaucoup utilisent le terme de « reconquête » pour décrire des processus de gentrification (Dansereau, 1985)²²². L'usage de ce terme a une forte portée symbolique : il sous-entend une revanche après une défaite. Ainsi, la « re-conquête » signifie qu'il y a un retour, que des individus reviennent sur leurs anciens territoires : les classes moyennes parties massivement s'installer en banlieue après-guerre reviendraient (pour de multiples motifs) dans les quartiers qu'elles avaient délaissés au profit de populations modestes. Cette notion de retour est à relativiser ; l'idée du « retour en ville » doit être utilisée comme une image (Bidou-Zachariassen, 2003). Il ne s'agit pas réellement d'un retour massif des banlieusards dans le centre mais plutôt d'un réinvestissement par certains fragments des classes moyennes (Dansereau, 1985 : 192). L'idée de « conquête » insinue une logique de conflit à l'œuvre dans ce processus. Niel Smith

²²⁰ Qui se retrouvent dans les explications néo-marxistes et économistes du processus.

²²¹ Les travaux de Lash et Urry (Lash, Urry, 1994) sur l'économie des symboles (*Economies of signs and spaces*) ont beaucoup inspiré les tenants des théories consuméristes et sociétales de la gentrification. Selon eux, les individus portent un regard critique sur leurs propres choix ; ils ont conscience de leurs effets sur leur environnement mais aussi sur eux-mêmes. D'après Lash et Urry, ces choix sont de plus en plus guidés par des préoccupations d'ordre symboliques et sont porteurs de sens et de signification.

²²² Francine Dansereau met par ailleurs en évidence qu'il existe deux processus proches mais différents (et parfois concomitants) qui sont souvent amalgamés sous le vocable « gentrification » :

- la *revitalisation* ou *réanimation urbaine*. Ce processus serait plutôt une forme d'auto-amélioration ou de stabilisation d'un quartier.
- la *gentrification* qu'elle traduit en français par *reconquête*. Il s'agit ici d'un relèvement du niveau socio-économique de la population d'un quartier suite à l'arrivée de nouveaux habitants.

insiste d'ailleurs fréquemment sur la portée symbolique de ce terme qui, dans le contexte américain, fait référence à l'histoire de la conquête de l'ouest, durant laquelle les colons « civilisés » découvraient et s'accaparaient les territoires des indiens « sauvages et dangereux ». Ici, le pionnier de la gentrification est comparé ironiquement à un aventurier réalisant l'exploit de s'installer dans un environnement hostile (c'est-à-dire peuplé de classes populaires ou de minorités ethniques) (Smith, 1996).

Enfin, pour mettre en évidence la dimension symbolique et les effets de modes de la gentrification, certains parlent aussi de « trendyfication » ; et appellent les protagonistes « hypeoisie » (Smith, 1996 : 33). Certes, les populations gentrifieuses sont, de par leur âge et leur situation familiale, plus mobiles et plus sensibles aux effets de mode. De même, l'esthétisation des sociétés urbaines donne plus de force à ces effets de mode dans les choix des individus. Cependant, l'usage d'un tel terme pourrait sous-entendre que la gentrification ne serait qu'une mode passagère ; or elle tend à dépasser le simple phénomène de mode, devenant une modalité d'action dans le cadre de politiques urbaines (Smith, 2003).

C. Des enjeux territoriaux multiples

1. Un processus à diverses échelles

La question de la gentrification pose un autre problème épistémologique à ses observateurs : celui de l'échelle d'analyse, d'interprétation, et de compréhension du phénomène et de ses implications théoriques. Comme le fait remarquer Samuel Bordeuil, le terme désigne deux processus différents selon l'échelle d'observation. A l'échelle du quartier, il symbolise la substitution (voire l'expulsion) d'une population par une autre, souvent plus riche. Au niveau de l'agglomération, il s'agit du revirement de la polarité centre – périphérie avec un regain d'intérêt (et un retour) des nouvelles classes moyennes pour les centres-villes, après des décennies de périurbanisation (Bordeuil, 1994).

En outre, des processus de gentrification se développent dans de nombreuses métropoles, devenant, pour N. Smith, l'élément marquant de la ville globale (Smith, 1996). De même, pour Saskia Sassen, les processus de gentrification ne sont pas nouveaux mais changent d'échelle (Sassen, 1991) : se diffusant des grandes métropoles et des villes globales à des villes de taille et d'envergure plus modeste, des quartiers centraux vers des secteurs plus périphériques (par exemple, certaines communes de la première couronne francilienne ou la ville d'Oakland, dans la banlieue de San Francisco) mais aussi depuis les villes de pays dits « développés » à des espaces moins intégrés dans le système capitaliste global (par exemple à Mexico (Hiernaux-Nicolas, 2003) ou à Moscou (Gdaniec, 1997)). Mais si ce phénomène tend à se généraliser à l'échelle mondiale, certains auteurs nuancent l'universalité du phénomène et mettent en avant l'importance des spécificités locales et les différentes modalités selon les pays. Pour D. Gale, la gentrification est plus apparente aux Etats-Unis qu'en Europe où le phénomène s'intègre plus subtilement aux structures urbaines existantes, caractérisées par la relative vitalité des centres

Dans les deux cas, la rupture est signifiée par un réinvestissement privé de la part des ménages. La notion de *réanimation* prend son sens en comparaison avec des représentations d'un quartier auparavant en déclin (Dansereau, 1985).

anciens (Gale, 1984). D'autres auteurs proposent l'idée d'un « fossé Atlantique » (*Atlantic gap*) entre une Amérique libérale et une Europe étatique (Badcock, 2001; Lees, 1994). Pour N. Smith, enfin, le débat Etats-Unis versus Europe doit être dépassé car les différences au sein de l'Europe sont plus importantes qu'entre les deux continents. En fait, la gentrification, plus qu'un marqueur de la ville globale, doit être considérée comme un analyseur des processus liés à la globalisation et de leurs impacts sur les territoires urbains et les modes de vie des citoyens. Au travers d'une réflexion sur la gentrification, c'est tout un questionnement sur la globalisation des flux de population, de capitaux, de signes et de sens, de manière de faire ou d'agir sur la ville qui se développe.

Enfin, beaucoup considèrent la gentrification comme l'inscription territoriale d'une catégorie de population concourant à l'exclusion territoriale de populations aux revenus plus modestes ; autrement dit, les quartiers gentrifiés seraient les lieux de vie, de travail, de consommation, d'exhibition, de socialisation, et de représentation des nouvelles classes moyennes qui se développeraient au détriment des populations d'origines, plus populaires, qui s'en trouvent exclues et « délocalisées ». Toutefois, dans un contexte de forte mobilité urbaine et de multi-appartenance sociale et territoriale des individus, il convient de modérer ce propos en rappelant que, dans le cas de la gentrification, « inscription territoriale » ne signifie pas « assignation territoriale ». L'individu gentrifier est un individu mobile, pour lequel les lieux de vie, de travail, de loisirs et de socialisation ne sont pas juxtaposés.

2. Un nouvel enjeu stratégique pour les villes

Selon l'échelle d'observation considérée et selon la position de l'observateur, la gentrification confronte les acteurs urbains à des enjeux différents. En matière de logement, par exemple, se posent à la fois les questions de l'accès au logement pour les ménages pauvres et de la place qui leur est faite (ou pas) dans les centres-villes ; et les questions liées à l'évolution du marché privé, des critères de choix résidentiels de la classe moyenne et des nouvelles offres immobilières proposées par les promoteurs répondant à ces évolutions de la demande.

D'autre part, pour les décideurs urbains, la revitalisation de quartiers centraux dévalorisés peut recéler des enjeux économiques importants, dépassant les dimensions sociales et urbaines de la transformation de ces quartiers. La gentrification peut-elle devenir un objet de politique publique ou de politique urbaine ? Peut-elle être un outil des aménageurs pour inscrire une ville dans le corpus des villes internationales ? Pour N. Smith, la gentrification, après avoir été un phénomène marginal, apparaît aujourd'hui comme un moyen de revitaliser les centres urbains, mis en œuvre dans le cadre de politiques publiques ; on assisterait à l'émergence d'une véritable politique publique généralisée de requalification et régénération des centres villes (Smith, 2002, 2003). Ainsi, il considère que le vocable « régénération urbaine » dissimulerait en fait une « *appropriation stratégique et la généralisation de la gentrification comme signe de la compétition entre les villes* », notamment dans les villes européennes (Smith, 2003 : 65). Il souligne aussi le rôle des politiques de sécurité ou de sécurisation des espaces publics centraux pour normaliser ces espaces et en changer l'usage et la composition sociodémographique²²³.

²²³ Les politiques de sécurité à New York mises en œuvre par R. Giuliani ont eu pour effet de « nettoyer » la ville de toutes les catégories « indésirées » (clochards, prostituées, ...) qui étaient autant de frein à la gentrification

Cependant, ces propos doivent être nuancés car N. Smith s'appuie essentiellement sur l'exemple new yorkais. Or comme il le souligne lui-même, New York ne peut pas constituer un modèle (ni pour l'action, ni pour l'analyse), bien qu'elle soit souvent érigée en paradigme urbain contemporain.

Les processus de gentrification apparaissent donc complexes et confrontent les décideurs urbains à des enjeux multiples. Cela fait dire d'ailleurs à D. Rose que le concept de gentrification est un concept chaotique, tant du point de vue des problèmes qu'il pose que des évolutions sociales qu'il met en scène (Rose, 1984). Dans la suite de ce chapitre, les différents axes théoriques d'analyse de la gentrification seront mis en perspective avec l'expérience parisienne. Les premières recherches se sont focalisées sur les modes de production de la ville, considérant les cycles économiques des marchés immobiliers locaux comme les éléments déclencheurs des processus de gentrification. La vulnérabilité d'un quartier à la gentrification s'expliquerait par sa valorisation immobilière potentielle. D'autres chercheurs se sont penchés sur les nouveaux modes de consommation, expliquant la gentrification comme étant une manifestation urbaine de nouvelles aspirations des classes moyennes en termes de cadre et de qualité de vie. Les deux registres explicatifs mettent en avant le rôle d'une population singulière (par le mode de vie et par leur faible importance numérique) dans l'enclenchement du processus. Pour les tenants de l'explication par la production, ces populations trouveraient dans les quartiers dévalorisés des opportunités immobilières à bas coûts. Pour les partisans de l'approche par la consommation, les choix de localisation centrale de ces populations reflètent leur proximité avec les catégories marginales et bohèmes qui changent l'image du quartier. Ce sont des catégories dont les modes de consommation s'opposent ostensiblement à la consommation de masse, valorisant l'excentricité. L'analyse du cas parisien permettra d'approfondir ces deux approches et de révéler en quoi la présence d'artistes peut être valorisante dans un quartier, et notamment le rôle que peuvent jouer des lieux *off*, comme des squats d'artistes, dans la valorisation symbolique d'un quartier. Avant d'aller plus loin dans l'analyse, il convient de présenter nos méthodes d'enquête.

D. Hypothèses de travail et méthodologie

Cette thèse s'organise autour de trois champs théoriques distincts, s'appuyant sur des enquêtes de terrain très différentes les unes des autres. Pour ce chapitre, notre enquête a porté principalement sur une analyse du marché immobilier, considéré ici comme un indice des évolutions sociodémographiques en cours dans les quartiers gentrifiés. La gentrification est caractérisée par un changement de statut d'occupation : les nouveaux arrivants dans le quartier accèdent à la propriété ; ce qui les incite à investir plus fortement leur logement et leur quartier.

Il s'agit, dans ce chapitre, de vérifier l'hypothèse suivante : la présence de squats d'artistes, en tant que forme de la culture *off*, peut-elle être un élément de redécouverte d'un quartier, participer au développement d'un imaginaire créatif et artiste sur un quartier, et ainsi permettre

généralisée de New York. Les méthodes de R. Guilianini devenant des modèles d'action publique en matière de sécurité dans de très nombreuses villes du monde, on peut s'interroger sur leurs effets gentrificateurs.

ou participer à l'enclenchement du processus de gentrification²²⁴ ? Pour cela, notre analyse se décompose en deux moments : après avoir mis en évidence des processus de gentrification en cours dans certains quartiers parisiens, nous analyserons l'impact de la présence de squats d'artistes dans un secteur, sur la base des hypothèses que nous faisons sur le rôle des artistes dans la gentrification.

Cette deuxième étape de notre réflexion permettra de recadrer notre propos dans le contexte général de cette thèse. Quels rôles les lieux et pratiques culturelles *off* peuvent-ils jouer dans des processus de revalorisation de quartier ? Dans quelle mesure les lieux *off* participent-ils à la revalorisation symbolique d'un quartier ? Le *off* confère-t-il une image bohème et créative à un quartier ? Cela permet-il d'initier un processus de gentrification ?

L'analyse s'appuiera sur des va-et-vient entre théories de la gentrification et données empiriques afin de mettre en évidence les ressemblances et dissemblances entre le cas parisien et les modèles théoriques. Dans un premier temps, nous mettrons en regard les explications économiques du phénomène avec les données statistiques sur le marché parisien. Ensuite, les relations entre l'évolution des modes de vie et la gentrification seront illustrées par des données qualitatives et quantitatives. Enfin, nous vérifierons nos hypothèses sur le rôle des artistes puis des squats d'artistes dans la revalorisation des quartiers et dans la gentrification afin de tester dans quelle mesure un lieu *off* peut participer à la revalorisation d'un quartier.

1. Un corpus varié

Un des vecteurs des processus de gentrification est l'occupation résidentielle d'un quartier. Les prix immobiliers et l'évolution du marché sont des indicateurs de la désirabilité et de l'attractivité d'un quartier. Ainsi, dans le cadre de cette analyse, l'intérêt se porte principalement sur les questions immobilières, à la fois d'un point de vue statistique (par une analyse statistique du marché immobilier) et qualitatif (par la réalisation d'entretiens auprès de professionnels et de spécialistes des questions immobilières). Notre réflexion s'est aussi alimentée d'autres types de données comme des informations issues du recensement de la population, des revues de presses, les petites annonces immobilières, etc. En préambule, il convient de présenter nos deux principales sources d'information et de justifier la pertinence de ces corpus dans le cadre de cette recherche.

a. La Base Bien : une source de données quantitatives

La Chambre des notaires de Paris construit depuis près de trente ans une base de données sur les transactions immobilières appelée la base Bien : Base d'informations économiques notariale. Pour ce faire, elle collecte systématiquement les actes de mutations immobilières auprès des études notariales qu'elle a progressivement informatisées pour constituer une base de données exhaustive ainsi qu'un Système d'informations géographiques. D'abord limitée à Paris, la base couvre aujourd'hui l'ensemble de l'Ile-de-France, et il existe des bases similaires en province.

²²⁴ Une question reste cependant à débattre : sont-ce les squats d'artistes qui, par leur présence, confèrent un nouveau sens et une valeur nouvelle à un quartier ? Ou alors, les squatters ont-ils des stratégies d'implantation dans des quartiers déjà valorisés pour leur permettre une meilleure visibilité ? Les deux phénomènes sont sans doute concomitants, révélant d'ailleurs des différences radicales de stratégies entre les squatters (les premiers sont plutôt *off* et les seconds plus proches du *in*).

Pour chaque mutation, de nombreuses informations sont enregistrées, selon quatre grands champs :

- la localisation du bien
- les caractéristiques du bien (taille, étage, usage...)
- les caractéristiques de la mutation (type de mutation, montant, crédit...)
- les profils socio-économiques des vendeurs et des acheteurs (catégories socioprofessionnelles, âge, origine géographique...)

Des informations sur la mutation précédente peuvent également être intégrées, lorsqu'elles sont disponibles. Grâce à la qualité de cet outil, la Chambre des Notaires s'est associée à l'Insee pour créer un nouvel indice économique : l'Indice Notaires/Insee calculé selon la méthode hédonique. La méthode des prix hédoniques attribue une valeur marchande à des critères et des caractéristiques non marchands et non monnayables, comme par exemple la proximité d'un équipement ou d'un parc²²⁵.

L'intérêt de notre questionnaire a convaincu le directeur des affaires immobilières de la chambre des Notaires et la responsable du service des études statistiques de l'opportunité d'une étude et ils nous ont accueillis dans leur service pour utiliser et exploiter cette base²²⁶.

b. Les agents immobiliers : des informateurs au plus près du marché

Pour interpréter ces premiers résultats, il convient de combiner l'analyse statistique avec des informations plus qualitatives et sensibles. Les choix résidentiels aujourd'hui ne sont plus uniquement motivés par des contraintes matérielles d'accessibilité ou de prix. L'acquisition d'un logement a de plus en plus une dimension réflexive. L'ambiance du quartier, la symbolique statutaire, la proximité sociale choisie deviennent de plus en plus importantes. En particulier dans les quartiers en voie de gentrification, les dimensions économiques sont certes importantes, mais comme le dit Niel Smith, les choix culturels et les préférences individuelles expliquent vraiment la gentrification. La gentrification est avant tout un style de vie, un état d'esprit (Smith, 1996). Autrement dit, la localisation résidentielle n'est pas toujours subie et soumise à des contraintes économiques, mais est l'objet d'un choix²²⁷.

C'est pourquoi une enquête auprès d'agents immobiliers a été réalisée. L'entrée par les agents immobiliers permet d'analyser la perception, par des acteurs centraux du marché immobilier, de la présence d'artistes dans un quartier. Ils ne seront pas considérés comme des acteurs (ou plutôt en tant qu'acteurs) de ce marché, mais plutôt comme des informateurs. En effet, par leurs obligations professionnelles, ils font une analyse sociologique « sauvage » de ce marché, dont ils sont des informateurs pertinents. Les artistes sont-ils perçus positivement, comme éléments valorisant pour un quartier ? Les agents immobiliers ont-ils intériorisé l'idée que les artistes

²²⁵ Pour plus d'information sur la méthode de calcul de l'indice, voir le site Internet de la Chambre des Notaires : www.paris.notaires.fr. Précisons que la méthode des prix hédoniques est appliquée au calcul de l'indice Notaires/Insee mais n'est pas utilisée pour le calcul des prix moyens des transactions immobilières.

²²⁶ La base Bien est commercialisée sous forme de Cd-Rom par un éditeur de logiciel (bureau Van Djik) à un prix très élevé.

²²⁷ De la même manière, le type de logement correspond de plus en plus à une logique de choix symbolique, esthétique plus que de fonctionnalité. On retrouve cette réflexivité esthétique (Lash, Urry, 1994) dans l'intérêt pour les logements de type loft (ou plateau), qui sont loin d'être idéaux pour une vie de famille mais confèrent un statut particulier à son occupant (Zukin, 1982).

peuvent être un avantage comparatif pour un quartier et peuvent devenir des têtes de pont de la gentrification ?

2. L'agent immobilier : intermédiaire de la gentrification ?

Les agents immobiliers sont peu étudiés dans la littérature car, comme le souligne Gary Bridge (Bridge, 2001b), ils portent une image de duplicité et sont considérés comme peu fiables²²⁸. Néanmoins, ils sont les acteurs clés de la transaction immobilière, et c'est justement en cela qu'ils sont intéressants. Ce sont eux qui fixent les prix en se basant sur les caractéristiques du marché et les caractéristiques intrinsèques du bien. Leur rôle est de trouver l'équilibre entre l'intérêt du vendeur (vendre le plus cher possible en fonction du marché) et les attentes des acheteurs (trouver un logement qui corresponde à leur souhait et à leur budget, et, d'après Bridge, qui garantira, par ses particularités physiques et esthétiques, leur position symbolique dans l'échelle sociale). Comment réalisent-ils cet ajustement entre des intérêts apparemment divergents ?

a. L'agent immobilier : un intermédiaire de la transaction

Une des caractéristiques du bien « logement » est qu'il a deux composantes : les caractéristiques propres du logement (superficie, agencement des pièces, étage...) et sa localisation ; les acheteurs privilégiant plutôt l'une ou l'autre. La transaction immobilière est elle aussi complexe ; le prix de vente d'un bien correspond au transfert de droit de propriété sur ce bien selon les caractéristiques propres du bien, mais varie aussi en fonction de facteurs extérieurs : les taux d'intérêts, l'apport, les revenus du ménage acheteur, la disponibilité d'un bien alternatif (pour l'acheteur) ou d'un autre acheteur potentiel (pour le vendeur), les considérations temporelles (un des deux protagonistes est pressé), l'hétérogénéité du marché... (House, 1977 : 8).

De même, la spécificité du rôle d'intermédiation lors d'une transaction immobilière est que l'agent s'adresse à deux clientèles : les vendeurs et les acheteurs. Alain Bourdin souligne qu'il s'agit bien de *deux clientèles* avec des attentes, des comportements et des positions différentes entraînant des interactions différentes, et non pas *deux types* de clientèle (Bourdin, 1994, 1998). Les relations entre l'agent et ses clients sont soumises à des contraintes fortes pour l'agent : la clientèle est volatile (l'acheteur n'est pas lié à l'agent) et irrégulière (on n'achète pas un bien immobilier tous les jours). Ainsi l'agent doit-il savoir attirer les clients, d'où l'importance de la réputation (House, 1977 : 44-45).

- La relation vendeur / agent immobilier

Le vendeur cherche à vendre son bien au prix fort. Pourtant, il n'attend pas seulement de l'agent immobilier de remplir cette fonction commerciale. L'agent immobilier est un expert que le vendeur consulte pour évaluer son bien et qu'ensuite il mandate pour réaliser la transaction. Par sa connaissance du marché, l'agent immobilier peut évaluer le bien. Il cherche ensuite le client potentiel et, surtout, assure toutes les fonctions commerciales liées à la transaction : visite(s), mise en valeur du bien, négociation... Il permet d'éviter la confrontation entre le vendeur et les

²²⁸ Pour une sociologie des agents immobiliers, voir House (House, 1977).

acheteurs potentiels. En effet, l'interaction vendeur – acheteur n'est pas toujours agréablement vécue par le vendeur qui voit son intimité dévoilée et des inconnus juger ouvertement son logement et ses goûts en matière de décoration (Bourdin, 1994).

- La relation acheteur / agent immobilier

Bien que symétrique (par la mise en relation des deux parties d'une transaction), la relation acheteur / agent est plus complexe que celle avec le vendeur. Lors de sa quête d'un logement, l'acheteur de heurte à trois problèmes principaux : avoir connaissance des biens disponibles sur le marché ; évaluer ces biens (par rapport à ses besoins, ses envies et les prix du marché) ; assurer le financement de son acquisition (Bourdin, 1994: 27-8). Pour l'aider dans ces démarches, il peut faire appel à divers types d'intermédiaires (notaires, agents immobiliers, marchand de biens, connaissances...) ou se débrouiller par lui-même. Le recours à un agent immobilier n'est pas obligatoire, ce qui est une des principales spécificités de cette relation (alors que l'intervention d'un notaire pour l'enregistrement des actes est obligatoire). De plus, la profession est l'objet d'une forte suspicion, tant de la part du public que du monde de la recherche (Bourdin, 1994; Bridge, 2001b) ; à Paris, seules 50% des transactions se font par leur intermédiaire²²⁹. Pourquoi faire appel à un agent ?

Pour l'acheteur, l'agent immobilier permet d'avoir accès facilement et gratuitement à l'information (par les annonces en vitrine)²³⁰. L'acheteur considère aussi que l'information est plus complète et objective que lors d'un contact direct avec le propriétaire-vendeur, même s'il soupçonne l'agent de faire de la rétention d'informations (ce que pose le problème de la position d'intermédiaire dans une transaction marchande). Enfin, l'agent assure la « juste » évaluation du bien et la négociation avec le vendeur. Dans certains cas (dans certaines agences plus spécialisées), l'agent peut fournir des services supplémentaires comme des conseils financiers, l'organisation du déménagement, des entreprises d'aménagement intérieur... Mais entre acheteurs et agents immobiliers, des relations apparemment superficielles et marchandes dissimulent en fait une interaction plus fine. L'acheteur fait confiance à l'agent pour trouver le logement de ses rêves, et pour cela lui confie ses attentes, ses espoirs, ses rêves, une part de son intimité, de l'organisation de sa vie quotidienne.

Ainsi, l'agent immobilier sert-il des intérêts divergents : réaliser la transaction au meilleur prix pour les deux parties. C'est là que l'agent immobilier joue son rôle d'intermédiaire qui consiste à trouver le « prix convenable » pour les deux : pour le vendeur il s'agit du prix le plus élevé possible en fonction du marché ; pour l'acheteur, il oscille entre ce qu'il peut payer, le prix du marché, et la « bonne affaire ». Mais cette opposition sert toutefois un seul et même objectif : réaliser la transaction. En cela, il dépasse la figure restrictive voire péjorative du commerçant « vendeur de tapis ». Son rôle de conseil et d'expertise tend à le rapprocher des professions libérales pour lesquelles l'intérêt du client doit être privilégié, dépassant une logique de simple de profit.

²²⁹ Selon les données de la chambre des notaires.

²³⁰ Les services de l'agent immobilier sont rémunérés au pourcentage par le vendeur, une fois la transaction accomplie.

b. L'agent immobilier : un agent d'aide à la décision

Le travail d'A. Bourdin sur « *l'influence des agents immobiliers sur la décision d'achat d'un logement ancien* » souligne l'importance des intermédiaires ou plus généralement de la fonction d'intermédiation dans toute prise de décision concernant le logement (acquisition, travaux de rénovation...) (Bourdin, 1994)²³¹. Pour faire son choix, l'acheteur balance entre des critères objectifs et d'autres plus subjectifs.

- Critères objectifs.

Avant tout, l'acheteur est contraint dans son choix par ses capacités économiques. Dans une étude sur le marché des pavillons neufs, P. Bourdieu montre que l'agent immobilier (qui peut être le promoteur ou mandataire) agit aussi comme agent bancaire, où, tout l'art du vendeur consiste à transformer la maison rêvée en celle à laquelle de l'acheteur a droit en bonne logique économique (Bourdieu, 1990 : 35). L'agent est tenu par une double contrainte : d'un côté, satisfaire un principe de plaisir (la maison rêvée) et de l'autre s'en tenir à un principe de réalité (les contraintes économiques du client et les intérêts de la banque). Sur le marché ancien aussi, l'agent immobilier joue parfois le rôle de conseiller financier. Toutefois, les contraintes économiques agissent plus sur la nature de l'achat que sur la décision d'acheter. Autrement dit, lorsqu'il a décidé de devenir propriétaire, si le logement rêvé s'avère financièrement inaccessible, l'acheteur révisera ses ambitions à la baisse plutôt que de renoncer à son achat, acte important dans la vie d'un ménage (Bourdin, 1994). Un autre critère de choix réside dans la valeur potentielle que l'acquéreur pense apporter au logement dans l'optique de la revente. L'acheteur raisonne ici autant en terme de consommation, de plaisir, d'usage du logement que d'investissement à plus long terme. Enfin, comme on l'a déjà souligné, la localisation peut jouer un rôle important dans le choix. L'arbitrage entre type de bien immobilier et localisation correspond souvent à une différence de niveau social. La recherche d'une localisation correspond à une situation plus bourgeoise. De même, dans le cadre du marché ancien et/ou de centre-ville, la centralité (donc la localisation) est un avantage comparatif justifiant le surcoût des biens (Bourdin, 1994).

- Critères subjectifs : vers une esthétique de classe ?

Au-delà des simples contraintes financières, les critères de choix lors de l'acquisition d'un logement sont flous et flexibles. Ainsi, comme le constate A. Bourdin à la suite de son travail d'enquêtes,

[on] trouve d'ailleurs une intéressante association entre les raisonnements de type purement financier et ceux qui relèvent de la pure subjectivité ou du jugement esthétique : on a le coup de cœur, mais pour quelque chose qui correspondra à certaines règles esthétiques (malheureusement peu explicitées dans [l']entretien) et constituera un bon investissement. En fait « *le coup de cœur* » apparaît comme une modalité résolutoire qui n'apparaît que lorsqu'un ensemble de conditions est réuni. Un système de préférences assez solide tient lieu de stratégie

Bourdin, 1994: 52 (c'est l'auteur qui souligne)

²³¹ Il pourrait être intéressant d'envisager l'agent immobilier comme un système expert (au sens de Beck : Beck, 2001) permettant de réduire l'incertitude et d'aider à la décision, au choix de logement. En effet, pour l'acheteur, le recours à un agent immobilier est un gage de qualité et d'authenticité de l'acte, l'assurance de payer le prix juste. On pourrait aussi réfléchir à la notion d' « agent » .

Il montre comment l'agent immobilier peut agir comme un intermédiaire social et esthétique entre un vendeur d'origine populaire et un acheteur de classe sociale supérieure, avec ses goûts, ses critères et ses normes en matière de décoration. Le sentiment d'appropriation du bien par l'acquéreur est très important lors de la décision d'achat. Ainsi, comme le relève A. Bourdin,

[c]ette importance attribuée à la capacité d'appropriation se manifeste souvent et, en particulier dans des catégories aisées ayant quelques prétentions culturelles, elle est souvent liée à une culture de l'aménagement des logements portée par l'ensemble des revues spécialisées dont on a pu ici ou là remarquer l'influence au cours de [nos] entretiens

Bourdin, 1994: 70

Il rejoint en cela l'analyse de Gary Bridge sur les normes esthétiques en matière de logement et leur implication dans les choix d'achat. Ce dernier montre que dans ce cadre, le rôle de l'agent immobilier n'est plus seulement d'être un intermédiaire commercial mais qu'il est aussi une « *courroie de transmission esthétique* » entre les goûts du vendeur, révélés par la décoration intérieure du bien, et ceux de l'acheteur, correspondant souvent à des normes consuméristes de classe (selon Bridge). C'est notamment par la rédaction des annonces immobilières qu'ils effectuent ce travail d'ajustement. A partir de logements décorés selon les goûts et les moyens des anciens occupants, ils doivent mettre en avant les particularités recherchées par les acheteurs potentiels des classes moyennes et supérieures. C'est par ce travail d'intermédiaires sociaux et esthétiques entre vendeur et acheteur que G. Bridge les considère comme des « *intermédiaires de la gentrification* » ; ils sont les interprètes de la rencontre entre le goût et le prix, entre les intérêts et affinités esthétiques, sociologiques, économiques et financiers. Un logement bien situé dans un quartier très porteur mais décoré selon des goûts différents de la norme en vigueur (normalisation de la décoration d'intérieur révélée par les similitudes des travaux de rénovation entrepris par les nouveaux acquéreurs) ou qui a été « trop » rénové sera difficile à vendre. Le vendeur, ayant investi beaucoup d'argent dans sa rénovation, sera trop exigeant pour des acheteurs, devant à leur tour faire de gros investissements pour décorer leur logement à leur goût (ou au goût dominant). Les problèmes de la revente dans les quartiers gentrifiés limitent les excès de ce que G. Bridge appelle « *over-gentrification* » (Bridge, 2001b).

A la lumière de ces études, il semble donc que l'agent immobilier joue un rôle important dans la décision d'achat d'un logement. Intermédiaire commercial de la transaction, il est aussi intermédiaire social ; sa capacité d'appréhension des jugements esthétiques des acquéreurs participe à leur décision. G. Bridge a montré cela concernant les caractéristiques esthétiques intérieures et extérieures des logements (des maisons ouvrières victoriennes décorées selon les normes en vigueur dans les magazines de décoration : ouverture des pièces, décroissements des espaces et des fonctions,...) (Bridge, 2001b). Nous proposons d'analyser cela à l'échelle des quartiers (voire des micro-quartiers). Dit autrement, alors que Bridge s'est attaché à montrer le rôle du discours des agents immobiliers pour dépasser les différences d'appréciation esthétique du *logement* entre les vendeurs et les acquéreurs, nous nous attacherons à mettre en évidence ce qui, pour les agents immobiliers, est valorisant pour un *quartier*.

3. Méthodes d'enquête

A partir de ces deux types de corpus, nous avons mis en œuvre des méthodes d'analyses différentes.

a. Traitement des données statistiques

La base Bien 2003 répertorie environ un million cinq cent mille mutations immobilières sur l'Ile de France, de 1990 à 2003. Nous avons limité le corpus aux ventes de gré à gré²³², à Paris, sur la période 1992-2003²³³ ; cela représente 351674 mutations observées, soit environ 420 000 ventes estimées²³⁴. Il est important de noter qu'un travail statistique sur cette base de données ne prend pas en compte un échantillon d'une population mais l'ensemble de la population : il s'agit d'une base (quasi-) exhaustive des mutations immobilières qui recense un nombre important de données sur les biens, les modalités de mutations, et les acteurs de ces mutations. Cependant, nous verrons que les niveaux de codification des informations sont souvent très grossiers, ce qui est une limite certaine à l'analyse et à l'interprétation des données. En particulier, en matière de catégories socioprofessionnelles des vendeurs et acquéreurs, si la codification reprend la nomenclature de l'Insee, elle se limite à l'agrégation de premier niveau, et classe les individus en huit grandes catégories : 1. Agriculteurs ; 2. Artisans, Commerçant ; 3. Catégories Professionnelles Intellectuelles et Supérieures²³⁵ ; 4. Professions intermédiaires²³⁶ ; 5. Employés ; 6. Ouvriers ; 7. Retraités ; 8. Sans activité²³⁷. Les catégories 3 et 4 sont les plus diversifiées et aussi les plus représentées à Paris. Il sera donc parfois difficile et hasardeux d'en tirer des conclusions définitives. De plus, un certain nombre d'informations sont répertoriées de manière trop aléatoire pour être utilisé dans une analyse systématique (comme par exemple le statut marital ou le sexe des individus). Il est également impossible de discerner les investisseurs des propriétaires occupants.

L'exploitation de la base de données Bien a été réalisée à l'aide d'un logiciel de traitement des données spécifique à cette base, mis en œuvre par le bureau Van Djik. Ce logiciel a été conçu selon les besoins de la Chambre qui ne correspondent pas toujours aux analyses que nous souhaitons réaliser. Ainsi, l'outil informatique a-t-il limité les possibilités d'analyse. Nous avons cependant effectué un nombre très conséquent de calculs et de croisements d'informations. Souhaitant mettre en évidence la concordance (ou non) des théories de la gentrification au cas du marché immobilier parisien, nous nous sommes particulièrement

²³² Excluant les donations, les viagers, les héritages.

²³³ Pour les années 1990 et 91, les informations recueillies étaient assez incomplètes, notamment concernant les qualités des vendeurs et acquéreurs (age, nationalité, origines, catégories socioprofessionnelles...).

²³⁴ Tenant compte du fait que certaines études notariales ne transmettent pas les informations sur les mutations immobilières à la Chambre des Notaires de Paris (en particulier les études provinciales), les statisticiens de la Chambre font une estimation du nombre réel de transactions à partir des données collectées.

²³⁵ La codification de deuxième niveau de l'Insee regroupe dans cette catégorie : les professions libérales (exercées sous statut de salarié) ; les cadres de la fonction publique ; les professeurs et professions scientifiques ; les professions de l'information, des arts et des spectacles ; les cadres administratifs et commerciaux d'entreprises, les ingénieurs et cadres techniques d'entreprises.

²³⁶ La codification de deuxième niveau de l'Insee regroupe dans cette catégorie : les professeurs des écoles, instituteurs et professions assimilées ; les professions intermédiaires de la santé et du travail social ; le clergé et les religieux ; les professions intermédiaires administratives de la fonction publique ; les professions intermédiaires administratives et commerciales des entreprises ; les techniciens (sauf techniciens tertiaires) ; les contremaîtres et agents de maîtrise (maîtrise administrative exclue)

attardés d'une part sur l'évolution des prix et des types de biens achetés, et d'autre part sur l'évolution des profils des acquéreurs²³⁸. Dans un second temps, nous avons effectué des analyses plus précises sur certains types de biens (les lofts et ateliers), d'acquéreurs (les acquéreurs de nationalité étrangère) ou de secteurs. Dans ce dernier cas, nous nous sommes notamment attachés à réaliser une analyse systématique du marché dans les secteurs où étaient installés des squats d'artistes pendant la période étudiée. Nous avons également comparé ces micros secteurs²³⁹ au quartier administratif environnant.

b. Enquête par entretiens auprès d'agents immobiliers

(1) Hypothèses

L'agent immobilier est considéré comme un informateur pour décrire les changements en cours dans un quartier (notamment les changements sociodémographiques), grâce à sa connaissance fine du quartier, du marché immobilier, des entrants et des sortants. Dans le cas de quartiers en cours de gentrification, processus à la fois produit et vecteur des évolutions du marché immobilier local, l'agent immobilier semble être un intermédiaire privilégié. L'hypothèse principale est que les agents immobiliers ont intériorisé ce que nous appelons le rôle ou la capacité gentrificatrice de l'artiste. Sans pour autant l'exprimer ainsi, l'agent immobilier aurait conscience que la présence d'artistes dans un quartier permet de valoriser ce dernier aux yeux d'une population cultivée. En fait, nous scinderons au préalable cette hypothèse en deux sous-hypothèses justifiant cet énoncé :

- la présence d'artistes dans un quartier est un élément valorisant pour l'image du quartier.
- les agents immobiliers mettent en avant cette présence comme un atout pour le quartier et pour le bien immobilier.

Si ces hypothèses sont vérifiées, nous pourrions développer un troisième axe de questionnement autour de la question des squats d'artistes. Comment les agents immobiliers perçoivent-ils la présence de squats d'artistes dans leur secteur ?

(2) Méthodologie

Afin de tester ces hypothèses, nous avons mené une enquête auprès d'agents immobiliers parisiens. Nous nous sommes adressés principalement aux directeurs ou responsables d'agence : exerçant leur profession depuis généralement assez longtemps, ils ont une connaissance plus large et ancienne de l'évolution de leur secteur, ont parfois travaillé dans d'autres quartiers, et ont accès à des informations plus précises en matière de prix notamment. Les agences

²³⁷ S'ajoutent à ces catégories les personnes morales et les marchands de biens. Nous ne les considérerons pas dans les analyses d'évolution des profils des acquéreurs et vendeurs car ce ne sont pas de particuliers.

²³⁸ Nous souhaitons réaliser une comparaison de l'évolution des profils des acquéreurs et des vendeurs. Cependant, des biais importants interviennent dans l'analyse des profils des vendeurs. Le principal réside dans la proportion très importante de personnes morales parmi les vendeurs (beaucoup plus que pour les acheteurs), soit environ 20 à 25% du corpus. Cela s'explique par deux phénomènes : d'une part, le désintéressement et la sortie progressive du marché du logement des investisseurs institutionnels qui revendent leur parc ; d'autre part, parmi ces personnes morales, on retrouve un nombre conséquent de SCI (Société Civile Immobilière), fiscalement très intéressantes.

²³⁹ Le logiciel d'exploitation de la base permet de réaliser des analyses dans un rayon (que nous avons établi à 200m) autour d'une adresse précise.

sélectionnées sont toutes situées à proximité de squats d'artistes relativement pérennes et médiatisés, dans des quartiers en cours de gentrification ou déjà gentrifiés. Ces premiers critères de choix limitent fortement l'échantillon. Mais le facteur réellement discriminant a été la volonté de collaborer des agents : seulement sept agents ont accepté le principe de l'entretien (dont une agence hors secteur). Plusieurs explications liées aux spécificités de cette profession peuvent être avancées. D'abord, les agences sont souvent de très petites entreprises, entre deux et dix employés : il est difficilement concevable de mobiliser un employé pendant une heure d'entretien sans gêner le fonctionnement de l'agence. Ensuite, le travail des agents se déroule beaucoup sur le terrain (visites, prospection...) : ils sont rarement dans leur agence ou n'y restent pas longtemps. Enfin, étant rémunérés à la commission, leur temps de travail est précieux : ils acceptent difficilement de « perdre » une heure de leur temps pour un entretien. S'ajoute à ces explications le fait que pendant la période où s'est déroulée l'enquête, le marché immobilier parisien était très dynamique, stimulant l'activité des agences.

Après avoir déterminé les secteurs vulnérables à la gentrification selon les évolutions du marché immobilier, il s'agira de déterminer si les profils des acquéreurs révèlent un renouvellement de population correspondant à l'émergence d'une nouvelle classe moyenne, pour lesquelles le symbolique est une dimension importante de leurs choix.

II. LES OPPORTUNITES IMMOBILIERES : MOTEUR DE LA GENTRIFICATION ?

Les premières théories explicatives de la gentrification étaient principalement économiques, et très marquées par l'héritage marxiste. Après un rapide état des lieux de ces théories, il convient d'en apprécier la pertinence au vu des dynamiques du marché immobilier, reflet de la production capitaliste de la ville. Dans le cas parisien, les inégalités de valeurs immobilières des quartiers ouvrent la possibilité de rendements spéculatifs importants.

A. La gentrification : mode d'expression des inégalités

L'émergence des études sur la gentrification correspond à une période durant laquelle l'étude du fait urbain était marquée par les théories marxistes ; la gentrification étant perçue alors comme une forme de lutte des classes dans le champ urbain.

1. L'influence marxiste des premières théories de la gentrification

Les premiers travaux sur la gentrification datent du milieu des années 1960, et prospèrent durant les deux décennies suivantes. Durant cette période, l'étude du fait urbain, et en particulier la sociologie urbaine, a été très influencée par les théories néo-marxistes (Coing, 1966; Lefebvre, 1968). Selon ces théories, le prix du sol urbain serait une rente « artificielle » (par accumulation de capital sans travail ni production). Ce contexte idéologique et politique marqua fortement les premières théories de la gentrification, et continue aujourd'hui d'associer une dimension idéologique (et normative) à la gentrification. Il est surprenant, par contre, de constater une relativement faible mobilisation des théories de l'Ecole de Chicago sur l'écologie urbaine qui sont pourtant pionnières dans l'étude de processus ségrégatifs et d'entre-soi (voir par exemple Burgess, 1925).

Ainsi, s'inspirant du marxisme urbain, Neil Smith, un des principaux théoriciens de la gentrification, a développé un schéma explicatif et descriptif du processus de gentrification orienté selon les modes de production capitaliste des villes occidentales contemporaines mettant en avant l'importance de l'accumulation de capital sur le marché foncier urbain²⁴⁰. Selon lui, la gentrification serait un processus endémique de l'économie capitaliste et serait caractérisée par un « *mouvement de capital plutôt que d'individus* »²⁴¹ (Smith, 1979) procédant par des investissements sur des terrains délaissés à faible coût foncier mais à fortes potentialités grâce à leur emplacement central et stratégique. Ces réinvestissements massifs (publics et privés) rassurent les classes moyennes (et leur créanciers) qui viennent alors s'installer dans ces secteurs

²⁴⁰ Ces premiers écrits datent de 1979 et s'inscrivaient dans l'antagonisme « ville capitaliste versus ville socialiste » (Smith, 1979). Aujourd'hui, on peut dire que quasiment toutes les villes de la planète sont soumises aux règles de l'économie capitaliste (sauf peut-être Pyongyang et La Havane... quoique).

²⁴¹ « Movement of capital rather than people ».

au peuplement précédemment populaire. N. Smith assimile ainsi la gentrification à une lutte des classes à l'échelle urbaine.

2. La formation du marché immobilier : vecteur de la vulnérabilité à la gentrification

Dans le cadre d'une économie capitaliste, l'accès au logement est fortement lié aux capacités d'investissement des ménages et à leurs revenus. Les rapports qu'entretiennent les individus avec le marché immobilier sont révélateurs de différences sociales (House, 1977) : les classes supérieures sont à la fois des consommateurs de biens immobiliers ayant un vaste choix et des investisseurs ; les classes moyennes peuvent accéder à un logement confortable mais en s'endettant ; les classes populaires ont difficilement accès au marché privé. Les processus de gentrification révèlent particulièrement ces inégalités face au logement : la revalorisation économique d'un quartier limite progressivement l'accès au logement pour les catégories à plus faibles revenus. Ce sont les locataires qui sont les plus durement touchés, ne pouvant plus assumer la hausse des loyers. La question du statut d'occupation est primordiale ; ce sont les quartiers populaires centraux à fort taux de location qui sont les plus vulnérables à la gentrification.

Ainsi, Niel Smith propose la théorie du « *rent gap* », que l'on peut traduire par « *fossé locatif* » ou « *différentiel de loyer* », ce que l'on appelle également en français des plus-values latentes : le décalage entre la valeur potentielle d'un bien immobilier (liée à sa situation centrale) et sa valeur réelle (dévaluée par la dégradation du bien) déterminerait la vulnérabilité d'un quartier à la gentrification. Cet écart serait induit par les mécanismes de l'économie foncière et les cycles d'investissement-désinvestissement. Afin de soutenir cette théorie, il décrit le cycle de la valeur d'un bien immobilier sur lequel influe l'évolution du quartier : une dégradation du quartier entraîne une dévalorisation du bien ; ensuite, une vaste intervention de réhabilitation de l'un entraîne l'amélioration de l'autre. Ainsi, lorsque l'écart entre la valeur potentielle d'un bien et sa valeur réelle sur le marché est trop grand (« *rent gap* »), suite à la dégradation progressive du quartier et du bien par le départ des catégories les plus solvables vers la banlieue, les pouvoirs publics prennent conscience des effets négatifs de l'abandon de quartiers centraux. Ils lancent alors des opérations de réhabilitation et favorisent les investissements immobiliers privés dans ces quartiers. Pour étayer cette théorie, J. Carpenter et L. Lees (Carpenter, Lees, 1995), dans une étude comparative entre New York, Londres et Paris, dégagent les étapes-clés du processus de gentrification et montrent la participation des investissements de capitaux dans la restructuration urbaine. D'après elles, la transition entre désinvestissement et réinvestissement s'opère grâce à deux phénomènes concomitants : le « *rent gap* » et le « *value gap* » que constitue la différence entre la valeur locative d'un bien et sa valeur marchande qui encourage le changement de la tenure et la vente des biens.

Ce mouvement de retour vers les quartiers centraux dégradés serait d'abord le fait d'investissements de capitaux avant l'arrivée de nouvelles populations. N. Smith insiste aussi sur le rôle des pouvoirs publics dans le déclenchement du processus de gentrification et minimise les risques pris par les spéculateurs (Smith, 1979; Smith, Williams, 1986; Smith, 1996).

Une nouvelle dimension de ces explications économiques a été développée : l'apparition d'acteurs financiers internationaux sur les marchés immobiliers, créant un marché international de la propriété immobilière à travers les villes globales (Sassen, 1991; Smith, 2002, 2003). Ceci pourrait expliquer pourquoi les formes prises par la gentrification, notamment en matière de paysages urbains, sont relativement similaires d'une métropole à l'autre ; la gentrification serait une des expressions de la mondialisation de la culture, du capital et des modes de consommation.

B. Le marché immobilier parisien

L'étude du marché immobilier parisien révèle-t-elle des processus de revalorisation rapide de quartiers dépréciés ?

1. Caractéristiques principales du marché immobilier parisien

La principale caractéristique du marché immobilier parisien²⁴², et par extension de l'ensemble du parc²⁴³, est son ancienneté : 75% des logements vendus ont été construits avant 1948²⁴⁴ et seulement 3% des ventes concernent des logements neufs.

La seconde caractéristique tient à la taille et au type de logement : la surface moyenne d'un logement est de 50m², et 60% des logements sont des studios et des 2 pièces. En outre, 95% du parc est constitué d'appartements, environ 5% de chambres (chambres de bonne) et quelques biens dits atypiques (maison, duplex, loft, atelier). Cette prépondérance des petits logements et la rareté des appartements familiaux (seulement 8% des logements ont plus de 5 pièces) a un effet spécifiquement parisien sur le marché : ramenées au prix au m², les petites surfaces sont moins chères que les grands appartements car la demande est plus difficile à satisfaire. Cela est accentué par le fait que les grands logements sont plutôt concentrés dans les arrondissements de l'Ouest parisien (14, 15, 16, et 17^{ème}) ou du centre (6 et 7^{ème}), qui sont aussi les plus chers²⁴⁵. Les arrondissements de l'Est ont un parc de logements de qualité moindre et de surface plus petite. Ainsi, il est d'autant plus difficile d'accéder à un logement de grande taille pour les familles les moins aisées.

La troisième caractéristique est liée au statut d'occupation : 30% des propriétaires seulement occupent leur logement, les autres sont des propriétaires bailleurs. C'est une autre spécificité parisienne puisqu'en France, 55% des ménages sont propriétaires de leur logement (Apur, 2002).

²⁴² Pour la compréhension et l'étude des enjeux du marché immobilier parisien, des entretiens approfondis ont été réalisés auprès d'experts de l'immobilier. Voir en annexe la liste des entretiens.

²⁴³ Il est question ici du parc privé, susceptible d'entrer sur le marché des mutations immobilières et repéré par les acteurs du marché immobilier. Nous considérerons ici que les logements ayant connu une mutation constituent un échantillon représentatif du parc privé. Nous excluons donc le parc social public et celui des investisseurs institutionnels.

²⁴⁴ Sur l'ensemble du parc, 67% des logements ont été construits avant 1949. Cette différence s'explique en partie par la jeunesse relative du parc social (Apur, 2002).

²⁴⁵ Sources : entretiens, données de la Chambre des notaires de Paris et Apur (Apur, 2002). Notons que selon l'Apur, 17% des logements occupés en 1999 à Paris appartiennent au parc social, et que celui-ci est surtout concentré dans les quartiers proches du boulevard périphérique, dans les arrondissements de la moitié Est (35% des logements des quartiers de la Gare, de Charonne, de Saint Fargeau, d'Amérique et du Pont de Flandres sont des logements sociaux).

2. Le marché immobilier : un processus cyclique

Le marché immobilier suit un processus cyclique au cours duquel des phases de baisse succèdent à des phases de croissance. S'il est délicat de périodiser ces phases ou de prévoir les changements de tendance, il est possible de dégager un certain nombre de facteurs influençant les cours immobiliers (Coloos, Calcoen *et al.*, 1997).

a. Les cycles de l'immobilier à Paris

Le marché immobilier parisien est profondément marqué par la crise qu'il a connue dans les années 1991-92. Tous les observateurs, tous les professionnels et tous nos interviewés y font encore référence. Ce marché du début des années 1990 était très spéculatif ; les marchands de biens étaient très actifs. Les prix, au cours de l'année 1991, ont atteint des niveaux déconnectés des capacités d'investissement réelles des ménages. La baisse des prix qui s'en est suivi a été aussi brutale que la hausse avait été spectaculaire ; le creux du cycle étant atteint en 1996. Depuis 1997, le marché connaît une hausse progressive et constante d'environ 10 à 15% par an. Ce cycle est marqué par une faible présence des marchands de biens, et par un retrait des investisseurs institutionnels (comme les sociétés d'assurances) qui se dégagent progressivement du marché du logement pour se concentrer sur le marché de bureaux, beaucoup plus lucratif. Tous les arrondissements connaissent une hausse de leurs valeurs immobilières, avec des taux de croissances légèrement différents d'un arrondissement à l'autre. Les arrondissements les plus chers ont tendance à croître moins rapidement que les autres, mais il est vrai qu'ils avaient déjà une bonne avance en matière de prix. Cependant, on constate que la hiérarchie entre les arrondissements est globalement conservée, et que les disparités entre les secteurs augmentent.

b. La valorisation immobilière : une logique particulière dans l'économie capitaliste

Nous avons déjà évoqué les spécificités de la fixation des prix immobiliers selon les caractéristiques du bien, mais il convient de revenir sur les modalités de la valorisation immobilière lors des différentes phases des cycles immobiliers²⁴⁶. Dans un marché capitaliste classique, la fixation des prix suit la loi de l'offre et de la demande. Une des originalités du marché immobilier réside dans le fait que les quantités et les prix peuvent varier dans le même sens. La hausse des prix s'accompagne d'une augmentation du nombre de biens mis en vente : les propriétaires sont incités par les prix élevés de mettre en vente leur bien dans l'espoir d'une plus-value importante. L'augmentation de l'offre n'entrave pas la hausse des prix. Dans le même temps, la demande augmente aussi, malgré la hausse des prix, de peur de manquer la bonne affaire et de n'être plus en mesure d'acheter à moyen terme. Du point de vue des acheteurs, les modalités d'emprunts évoluent de manière à compenser la hausse de prix (par la baisse des taux d'intérêt et l'allongement de la durée d'emprunt). Pareillement, dans une phase de baisse des prix, on observe un phénomène de contraction du marché par rétention de l'offre : les vendeurs évitent de mettre leur bien en vente dans l'attente d'une conjoncture meilleure. Seuls ceux qui ne peuvent pas attendre vendent. De leur côté, les acheteurs

²⁴⁶ Nous ne présentons ici que quelques éléments conjoncturels de l'évolution des marchés immobiliers parmi les plus significatifs. Pour une étude plus approfondie des mécanismes du marché du logement voir notamment : Coloos, 1995; Coloos, Calcoen *et al.*, 1997 ou Segaud, Brun *et al.*, 2002.

repoussent l'achat dans l'espoir d'une poursuite de la baisse. De plus, la raréfaction des biens mis en vente limite le choix pour les acheteurs. Seules les personnes qui sont à la fois dans les positions de vendeurs et d'acheteurs (la vente d'un bien permettant l'achat d'un nouveau logement) sont (relativement) insensibles aux variations de prix. Ainsi, ce n'est pas l'évolution de l'offre qui fait varier la demande mais les évolutions de la demande qui influent sur l'offre ; même si les caractéristiques structurelles du parc et donc de l'offre immobilière (taille des logements, qualité du bâti) influent également sur les composantes de la demande.

Finalement, la question clé est celle du revirement de tendance et de sa prévisibilité, qui s'explique en grande partie par des facteurs conjoncturels. Certes, les évolutions du marché immobilier sont un reflet des évolutions de l'économie nationale. Par exemple, lors d'un entretien, André Massot a constaté un retour des investisseurs vers l'immobilier après des déconvenues boursières : le marché immobilier est moins spéculatif et constitue un placement moins risqué. Cependant, un élément fondamental de la vitalité du marché du logement est le revenu disponible des ménages. La hausse des prix a une limite : la capacité de paiement des ménages : lorsque la déconnexion entre les prix et le pouvoir d'achat des ménages est trop forte, les acheteurs quittent le marché et la tendance s'inverse. Actuellement (en 2006), le marché est maintenu à la hausse par des taux d'intérêt très faibles et un allongement des durées d'emprunt. Il en résulte une solvabilisation artificielle des ménages leur offrant la possibilité de suivre les hausses du marché. A moyen terme, l'évolution la plus probable est un inversement du cycle (ou du moins un tassement), conséquence d'une remontée des taux d'intérêt.

Cependant, si la structure de l'offre et les dynamiques du marché contraignent la demande, elles ne peuvent être considérées comme les uniques facteurs de transformations socio-spatiales des quartiers en cours de gentrification. Même, ils sont davantage des indicateurs ou des indices que des facteurs ou médiateurs du changement. Ainsi, l'étude de la gentrification des quartiers ne peut se satisfaire ou se limiter à une compréhension de l'offre immobilière. Les évolutions de la demande doivent être prises en compte dans la mesure où on peut les considérer comme une expression des évolutions sociales et des transformations des modes de vie dans les villes contemporaines.

3. Des quartiers en émergence

Dans un premier temps, l'analyse statistique de l'évolution des quartiers parisiens permet de mettre en évidence les quartiers qui ont le plus bénéficié de la hausse des prix de l'immobilier de 1997 à 2003²⁴⁷. En comparant les prix moyens par quartier en 1997 et 2003, il apparaît que, parmi les quartiers dont les prix moyens étaient inférieurs à la moyenne parisienne en 1997, certains ont eu une croissance plus rapide leur permettant de monter dans la hiérarchie de valeur entre les quartiers (alors que pour les autres quartiers, cette hiérarchie reste très stable dans le temps). Il s'agit des quartiers : Faubourg Montmartre, Rochechouart et Chaussée d'Antin²⁴⁸ (dans une moindre mesure également, le quartier Saint Georges) dans le 9^{ème} arrondissement,

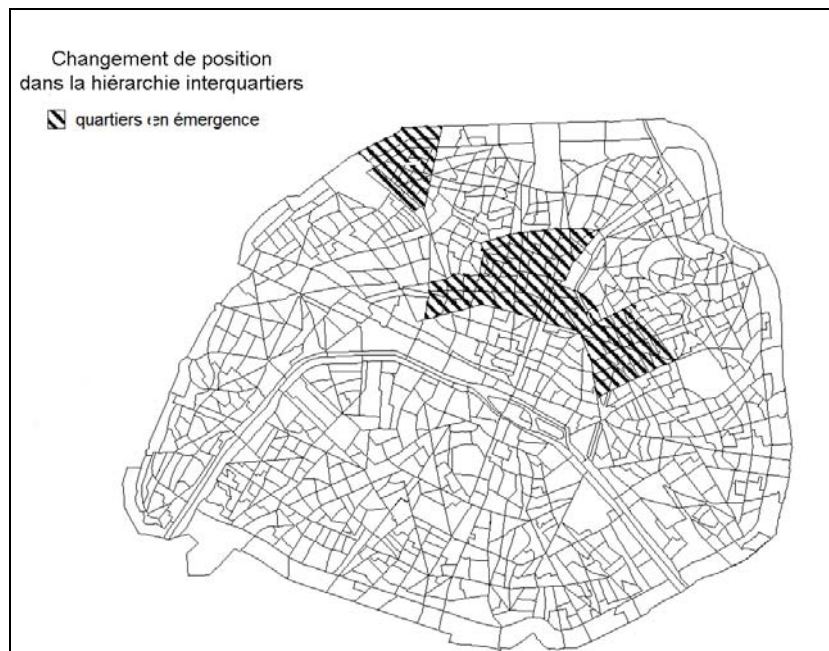
²⁴⁷ Cette période a été privilégiée car, bien qu'assez courte, elle correspond à une phase de hausse généralisée des prix, après une période de dépréciation forte et significative.

²⁴⁸ Il convient de remarquer que dans ce quartier les effectifs sont beaucoup plus faibles qu'ailleurs.

Saint Vincent et Porte Saint Denis dans le 10^{ème} arrondissement, Folie Méricourt²⁴⁹ dans le 11^{ème}, et Epinettes dans le 17^{ème}²⁵⁰. Ces différents quartiers sont relativement centraux (sauf le quartier des Epinettes), bien desservis en transports en commun et dévalués en 1997 : donc particulièrement vulnérables à la gentrification. Par ailleurs, ces quartiers font partie de ceux qui ont eu le plus fort taux de croissance des prix sur la même période ; certains dépassent même 100% de hausse, comme Chaussée d'Antin et Faubourg Montmartre. Par la suite, une attention particulière sera portée sur ces quartiers considérés comme les sites potentiellement les plus gentrifiables de Paris. Cependant, certains secteurs n'apparaissent pas clairement dans le cadre du traitement statistique à cause de la taille des secteurs géographiques considérés (quartier administratif), trop hétérogènes pour mettre en évidence certains microphénomènes, comme la gentrification d'une rue aux caractéristiques architecturales et urbaines spécifiques (par exemple dans les 19^{ème} et 20^{ème} arrondissements).

Fig. 16. Evolution de la position de différents quartiers dans le classement des prix moyens.

Cas des quartiers qui montent dans la hiérarchie des quartiers et qui sont en deçà de la médiane



Source : Chambre des Notaires de Paris ; graphique : Elsa Vivant

Dans la suite de ce chapitre, nous nous intéresserons à des dimensions plus sociologiques qu'économiques de la gentrification, car la gentrification est un phénomène complexe qui ne peut être expliqué uniquement par les mouvements d'accumulation de capitaux (Beauregard, 1986). Nous nous demanderons, par exemple, si le changement de statut des quartiers précités traduit une évolution de la clientèle.

²⁴⁹ Où se situent les rues Oberkampf et Jean-Pierre Timbault, lieux de sorties nocturnes très prisés.

²⁵⁰ Et dans une moindre mesure, les quartiers Saint Ambroise (11^{ème}) et Batignolles (17^{ème}), mais la valorisation y est moins impressionnante sur cette période car plus ancienne.

III. LES « NOUVELLES CLASSES MOYENNES » : PRODUCTEURS ET CONSOMMATEURS D'ESPACES GENTRIFIES ?

L'existence de gentrifiers potentiels, à la fois agents et bénéficiaires de la gentrification, est une des conditions de la gentrification (Beauregard, 1986). Si les quartiers et les populations déplacées diffèrent d'un cas à l'autre, les caractéristiques des gentrifiers sont relativement similaires. Ainsi, certains associent-ils la gentrification à l'émergence d'une « classe gentrifieuse » ; la gentrification serait le signe de la constitution d'un nouveau groupe social et de la construction d'une identité de groupe (Jager, 1986; Williams, 1986). En effet, nombreux sont les théoriciens qui mettent en parallèle les travaux sur les « nouvelles classes moyennes » et les acteurs de la gentrification, montrant la correspondance entre les modes de vie et les attentes de ces deux groupes, qui n'en formerait qu'un (Bridge, 1993, 1995; Butler, 1997). Nous reprendrons ici quelques notions développées par les théories des « nouvelles classes moyennes », en les ancrant dans un contexte plus global d'évolutions sociales comme l'évolution du marché du travail et des activités économiques des villes, la féminisation de ce marché du travail et l'émancipation des femmes, l'évolution des rapports familiaux, la visibilité des communautés homosexuelles... Dans quelle mesure, ces évolutions sociales permettent-elles de poser les premiers jalons d'une approche compréhensive de la gentrification ?

A. Les « nouvelles classes moyennes » : archétype de l'individu gentrifier ?

1. Les enjeux épistémologiques des catégorisations sociales

Les questions de catégorisation et de définition des classes sociales sont un problème et un enjeu épistémologique récurrent dans les sciences sociales. Critères de définition, existence ou non d'une conscience de classe, frontières entre les catégories, nombre de catégories, homogénéité ou hétérogénéité des individus au sein d'une catégorie, mobilités des individus entre les catégories... voici quelques problèmes qui divisent les différentes écoles²⁵¹. On peut soulever par exemple le problème des limites épistémologiques de l'analyse statistique des classes sociales : l'appareil statistique rend compte de catégories présupposées et préconstruites par le statisticien (dans le cas français, par les recensement de l'Insee), s'attachant souvent au type d'emploi des individus plutôt qu'à leur domaine d'activité. Or dans une société réflexive, les domaines d'activités sont très importants pour la construction de l'identité d'un individu et de son appartenance sociale. D'autre part, en admettant les différentes catégories comme

²⁵¹ Une définition simple et minimaliste de « classe sociale » serait : un ensemble d'individus manifestant des caractéristiques communes (économiques, culturelles, modes de vie), qui ne se transmettent pas que de manière héréditaire, car il existe une mobilité sociale des individus ; la « classe sociale » ne réfère pas seulement au rapport qu'entretiennent les individus avec les moyens de production, mais prend en compte la dimension culturelle et réflexive de la constitution d'une appartenance de classe.

établies et définies, il est à remarquer que ce sont principalement les catégories extrêmes qui ont été l'objet d'études approfondies, et notamment les catégories les plus pauvres. Les catégories « moyennes » sont par contre rarement étudiées en tant que telles. Or, selon C. Bidou, l'étude de la gentrification constitue un formidable point d'entrée pour l'étude des classes moyennes et des nouvelles formes qu'elles prennent (Bidou-Zachariassen, 2004).

Dans le cadre de ce chapitre, nous ferons un état des lieux des différentes théories existantes sur les nouvelles formes des classes moyennes ou « nouvelles classes moyennes » en les mettant en perspective avec les études sur la gentrification. En quoi les évolutions socio-économiques contemporaines et leurs traductions dans les modes de vie des nouvelles classes moyennes influent-elles sur les choix résidentiels des individus ? Dans quelle mesure la culture et le rapport des individus à la culture participent-ils à la définition ou à la délimitation de nouvelles catégorisations sociales ? En quoi les individus appartenant à la « nouvelle classe moyenne » deviennent-ils des gentrifiants potentiels et pourquoi choisissent-ils les quartiers en cours de gentrification comme lieu de résidence ? S'agit-il d'une forme d'inscription ou d'appropriation territoriale d'une classe sociale émergente ou d'un épiphénomène marginal au vu des grandes évolutions urbaines ? L'analyse des profils des nouveaux acquéreurs parisiens met-elle en évidence ce type d'évolution ?

2. Vers une définition des « nouvelles classes moyennes » ?

L'émergence de questionnements autour de l'idée d'un renouveau des classes moyennes correspond au développement des théories sur la fin de l'ère industrielle et sur la transformation des sociétés occidentales capitalistes en sociétés postindustrielles. Les bouleversements économiques de cette période se sont traduits par une transformation des activités économiques des villes et des formes d'emploi des citoyens : de l'usine au bureau (du col bleu au col blanc). Dans le même temps, différentes évolutions sociales des années 1960 (libéralisation des mœurs, consumérisation, urbanisation...) ont bouleversé les modes de vie. Ces changements ont développé de nouvelles formes de divisions sociales où les critères de catégorisation ne correspondent plus à ceux du monde industriel capitaliste. Cela se traduit notamment par une croissance numérique de la classe moyenne dont l'hétérogénéité pourrait constituer un obstacle à l'analyse sociologique. Ainsi, certains auteurs ont relevé les lacunes des analyses des classes sociales traditionnelles, pointant la nécessité d'investir théoriquement le vaste champ des classes sociales intermédiaires ou nouvelles couches moyennes (voir par exemple Poulantzas, 1974)²⁵². Plus simplement, une appellation générique est développée : celle de « nouvelles classes moyennes »²⁵³. Descriptifs ou conceptuels, de nombreux travaux tentent d'en définir les caractéristiques, notamment en matière de modes de vie et de consommation. Employé dans le secteur tertiaire, diplômé de l'université, doté d'un certain capital culturel et social, exerçant

²⁵² Il existe d'autres terminologies, comme par exemple, « classe nouvelle » (Bruce-Briggs, 1979), « classe moyenne salariée » (Gould, 1981), « classe professionnelle gestionnaire » (Ehrenreich, Ehrenreich, 1979) ou, en France, « la nouvelle petite bourgeoisie » ou la « petite bourgeoisie intellectuelle ».

²⁵³ Dans ce premier aperçu de définition, nous utiliserons ce terme (sans guillemet) pour mettre en évidence quelques grandes caractéristiques des nouvelles classes moyennes. Ultérieurement, nous insisterons sur les différentes appellations faisant explicitement référence à l'importance du capital culturel dans les catégorisations développées par certains auteurs, particulièrement intéressantes dans le cadre de cette recherche.

plutôt une fonction dirigeante qu'exécutante, Tel est le profil-type de l'individu appartenant à ces nouvelles classes moyennes²⁵⁴.

3. La nouvelle classe moyenne : une classe gentrifieuse ?

Dans les études sur les quartiers gentrifiés, les descriptions des acteurs de ce processus convergent avec celles des nouvelles classes moyennes. Les entretiens réalisés avec des agents immobiliers révèlent également que les nouveaux entrants dans des quartiers étudiés ont des profils similaires. Cependant, une des difficultés des analyses classistes de la gentrification réside dans la diversité de la nouvelle classe moyenne (Bridge, 1995; Butler, 1997). Les individus acteurs de la première phase de la gentrification ne sont pas les mêmes que les bénéficiaires finaux, pourtant, tous appartiennent à la classe moyenne, au sens large. De même, certaines caractéristiques (comme le statut matrimonial ou le rapport à la culture) transcendent les différences socioprofessionnelles, minimisant les effets des écarts de revenus ou de statuts.

Certains auteurs affinent le trait pour expliquer le rôle de cette classe dans la gentrification. David Ley montre que les nouveaux habitants d'un quartier gentrifié à Vancouver sont particulièrement impliqués dans les associations de quartiers et s'investissent dans la vie citoyenne locale. Il montre aussi une concomitance entre l'émergence des nouvelles classes moyennes, le développement de processus de gentrification et la montée en puissance des préoccupations liées à la qualité de vie et à l'environnement (Ley, 1996). Il affirme que cette nouvelle classe moyenne serait orientée politiquement plutôt à gauche, valoriserait le patrimoine historique des villes centres, et privilégieraient la consommation de biens et de services non standardisés.

D'une manière plus générale, selon de nombreux auteurs, l'émergence de ces nouvelles classes moyennes trouve ses fondements dans plusieurs évolutions sociales qui expliqueraient aussi leurs choix résidentiels pour des quartiers gentrifiés²⁵⁵ : les transformations du champ d'activités économiques dans les villes ; l'évolution des mœurs et des questions de genre dans les sociétés occidentales ; la consumérisation de la société et des paysages.

²⁵⁴ Notre propos (et notre ambition) ici n'est pas de discuter et critiquer les différentes théories, mais plutôt de pointer les grands traits (et divergences s'il y a lieu) de cette « nouvelle » classe. Pour une discussion plus approfondie des différentes théories, voir notamment Butler (Butler, 1997).

²⁵⁵ Niel Smith émet plusieurs hypothèses pour expliquer le rôle ou du moins la visibilité des nouvelles classes moyennes dans les processus de gentrification (Smith, 1999) :

- La nouvelle classe moyenne a de réelles capacités financières et économiques, mais, en taille relative, elle n'est pas assez importante pour être détectée à l'échelle nationale. Par contre, par ses capacités financière, elle pourrait acheter dans des aires relativement chères des centres-villes et ainsi devenir statistiquement discernable et isolable en tant que classe.
- La nouvelle classe moyenne ne se distingue pas tant par le niveau de revenus mais par le type d'emploi occupé. Par leur travail à haute valeur ajoutée ou de direction, ces individus auraient une conception différente de leur rôle social, de leur rapport à la ville et de leur mode de consommation. La hausse généralisée des revenus leur permettrait une concentration spatiale, notamment dans le centre-ville.
- Plutôt que l'émergence d'une nouvelle classe, on assisterait à une montée relative de la position des classes moyennes supérieures.

B. Les transformations économiques des villes occidentales

Les évolutions des profils socio-économiques des citoyens témoignent des transformations des économies urbaines contemporaines. Quelles incidences ces changements peuvent-ils avoir sur les choix résidentiels des citoyens ?

1. De la tertiarisation de l'économie urbaine...

La théorie la plus aboutie en la matière (et qui englobe la question de la gentrification) est celle de Saskia Sassen sur les villes globales (Sassen, 1991). Selon elle, la dispersion géographique des activités économiques et la réorganisation de l'industrie financière provoquent la constitution de nouvelles formes de centralisation de certaines activités à l'échelle mondiale, dont les principaux centres, New York, Londres et Tokyo, fonctionnent en système de villes globales. Ce développement des marchés financiers entraîne la création d'une vaste infrastructure de services très spécialisés et localisés dans les grandes métropoles mondiales. Cette évolution de la structure de l'économie urbaine a une incidence forte sur le type d'emplois et de travailleurs dans les villes. Pour certains même, on assisterait à une polarisation ou dualisation de la structure sociale des villes (Castells, Mollenkopf, 1991) où se côtoieraient des cadres à hauts, voire très hauts revenus, travaillant dans les secteurs de la finance et des services aux entreprises²⁵⁶ et à l'autre extrême de l'échelle sociale, le prolétariat moderne, travailleurs précaires et souvent immigrés, travaillant principalement dans le secteur des services à la personne (restauration, commerce de détail). Ce point de vue sous-estime l'importance des classes moyennes dans l'économie urbaine, mais permet toutefois de visualiser certains processus en cours.

Le poids des villes globales est aussi révélé par le dynamisme de leur marché immobilier, qui tendrait même à devenir un marché immobilier international (Sassen, 1991). La concentration d'employés à hauts revenus crée une pression sur ce marché, ce que relève également Chris Hamnett (Hamnett, 1995). Demandeurs de logements de haut standing, proches des centres décisionnels et des lieux d'animation, correspondant à un mode de vie résolument urbain et moderne, ils sont les principaux vecteurs et destinataires des processus de revitalisation de centres-villes délaissés. Ici, les ménages solvables choisissent une localisation centrale pour limiter les temps de transport, dans des espaces assurant la reproduction sociale du ménage (présence de commerces, restaurants, équipements culturels) et la substitution des tâches ménagères par des services marchands (laverie, restaurant, crèche). Ainsi, la gentrification, en tant que processus aboutissant à la revalorisation des quartiers centraux, prend dans ces villes, une ampleur nouvelle et s'accompagne de structures commerciales ultra-urbaines, aux prix élevés, destinées aux clients de passage ou à hauts revenus.

2. ... à sa « dot.comisation »

Parallèlement au développement de quelques nœuds centraux que sont les villes globales, l'économie mondiale a récemment subi de profonds bouleversements liés au développement des

²⁵⁶ Certains utilisent l'acronyme FIRE : *Finance, Insurance, Real Estate* (Lloyd, Clark, 2001).

nouvelles technologies de la communication et de l'information. En matière de géographie économique cependant, cela n'a pas eu pour effet de chambouler les règles classiques de localisation industrielle. Contrairement à ce que certains futurologues prédisaient dans les années 1970 et 80, le développement d'Internet et autres technologies associées n'a pas fait disparaître les distances géographiques ni n'a permis une diffusion du savoir et des activités économiques de manière uniforme sur l'ensemble d'un territoire connecté. Bien au contraire, on assiste à une concentration de ces activités dans quelques grandes métropoles ou centres d'innovation, territoires émergents du XXI^{ème} siècle. Les théories classiques d'économie régionale sont exacerbées ici : les effets d'agglomération sont un des moteurs du bourgeolement (ou clustering) des activités économiques liées aux NTIC sur certains sites. Ce sont cependant les avantages *soft*²⁵⁷ de ces effets d'agglomération qui sont privilégiés ; ces nouvelles activités requièrent une main d'œuvre abondante, qualifiée et flexible, une proximité entre les donneurs d'ordres et les exécutants, de nombreuses interactions de face à face, des centres de recherche et d'innovation dynamiques, des capitaux disponibles (voir en particulier Saxenian, 1994 mais aussi Veltz, 1996; Storper, 1997). L'exemple le plus célèbre de ce phénomène est la Silicon Valley, en banlieue de San Francisco, où plusieurs processus concomitants indiquent un possible rôle de la « *dot.com economy* » dans la gentrification de San Francisco (Godfrey, 1997; Solnit, Schwartzberg, 2000; Graham, Guy, 2002; Hartman, Carnochan, 2002).

Le premier mode de requalification des quartiers de San Francisco par la l'économie Internet est le développement d'un parc immobilier en centre-ville adapté aux besoins de ces entreprises. Cela passe en particulier par la réhabilitation d'anciens bâtiments industriels et d'entrepôts en locaux d'activités : ceux-ci sont spécialement adaptés aux besoins des start-up de l'Internet tant du point de vue de la qualité des réseaux de communication (fibre optique) et de l'architecture, que des critères renforcés de sécurité (Graham, Guy, 2002). Ces requalifications ont transformé entièrement le paysage socio-économique de quartiers comme Soma (South of Market street) ou Portrero Hill. Parallèlement, le développement de la Silicon Valley, mais surtout l'explosion de la valeur boursière des entreprises liées à l'Internet (valeur souvent très spéculative), ont permis l'émergence d'une catégorie de travailleurs jeunes, très diplômés et surpayés, provoquant, d'une part, une très forte inégalité des capacités de paiement entre ceux-ci et les autres travailleurs de la zone, et d'autre part, une spéculation ultrarapide tant sur l'immobilier que sur tous les autres secteurs de la consommation (Solnit, Schwartzberg, 2000; Wetzel, 2002). Il en résulte une forme exacerbée de la gentrification²⁵⁸. Cependant, nombreux sont ceux qui s'interrogent sur la

²⁵⁷ H. Mommass utilise la métaphore du « *soft versus hard* » pour caractériser l'interaction entre les facteurs structurels (accessibilité, matière première, coût foncier) et conjoncturels (qualité de vie, valeur symbolique, interactions de face à face, atmosphère) des économies d'agglomération (Mommaas, 2004). Dans une certaine mesure, on pourrait dire que le *in* se rapproche du *hard* (par les politiques publiques ou les équipements) et le *off* du *soft*.

²⁵⁸ «The technology boom was really when we saw our market accelerated, going out of control, in my opinion. We were having multiple offers on every property. Prices were getting drawing up pretty severely, and pushing a lot of people out of the marketplace. When that market ran away, that's when we started seeing the change that I was describing to you in our customers. All of us suddenly want having dotcom millionaires as our clients. We were starting to have the people who've got push out of the market several years ago the people of those dotcom pushed out are now able to come in to the market. And so, I think the level of I guess I call it pickiness or selectiveness that's we've seen over the past few years probably never really went away because it was just simply on the people who couldn't buy. And if they had been on the market, they couldn't afford to be picky because the people that could

durabilité de cette sur-gentrification (ou pourrait-on dire hyper-gentrification) : la croissance quasi-exponentielle des prix ne correspond au pouvoir d'achat que d'un groupe restreint d'individus. Comment le marché pourra-t-il se maintenir à des prix aussi élevés ?

3. Paris résiste-t-elle au risque de la gentrification ?

Paris n'échappe pas à ces évolutions de l'économie globale. L'emploi tertiaire est largement dominant, et particulièrement l'emploi qualifié²⁵⁹. Paris, ville capitale, concentre les activités de prestige, tels que les sièges sociaux d'entreprises. Elle centralise également les emplois les plus créatifs, dans les mondes artistiques et scientifiques²⁶⁰. Parallèlement, les activités industrielles quittent la ville. Ces caractéristiques de l'activité économique se retrouvent dans celles des habitants. Entre 1954 et 1999, alors que la population active parisienne diminue, le nombre de cadres supérieurs résidant à Paris a crû de 200%, au détriment de la population ouvrière. La répartition de ces différentes catégories socioprofessionnelles n'est cependant pas homogène, et la fracture Est populaire / Ouest bourgeois reste d'actualité, notamment par la présence de logements sociaux sur les franges périphériques des arrondissements de l'Est. Le parc privé de ces arrondissements accueille-t-il davantage de cadres que précédemment ? Leur vulnérabilité immobilière rend-elle possible un processus de gentrification ?

Globalement, sur l'ensemble de Paris, la part des ouvriers et employés parmi les acquéreurs diminue, au profit des professions intermédiaires. Les catégories supérieures sont proportionnellement un peu moins présentes (baisse de 5%). En se focalisant sur les quartiers précédemment repérés comme susceptibles d'être gentrifiés²⁶¹, cette tendance s'accroît et la présence des professions intermédiaires sur ce marché est en plus forte hausse. On peut l'expliquer par les théories de la gentrification selon lesquelles ce serait un processus engendré par les comportements de localisation des populations aux profils socioprofessionnels variés que la catégorie « professions intermédiaires » englobe.

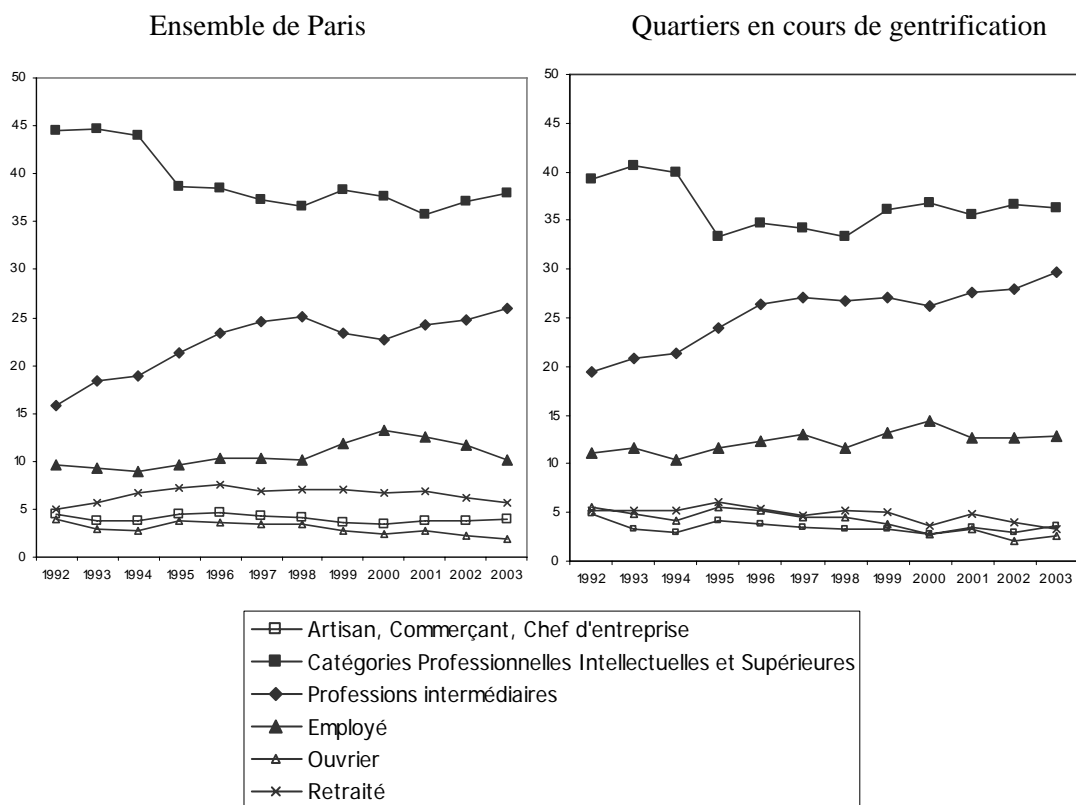
afford it, want. So, the sort of the non-pickiness or the non-selectiveness of the dotcomers who were in and then run away took that sort of mind with them and people who can after that broad their selectiveness with them.” Eric Castongia, Zephyr Real Estate, 4200 17th Street, San Francisco, le 9 septembre 2003.

²⁵⁹ Le secteur tertiaire emploie 87% des actifs parisiens et représente plus de 90% des emplois dans Paris ; 37,5% des actifs parisiens appartiennent aux catégories professionnelles intellectuelles et supérieures (source : Recensement 1999, Insee (www.insee.fr)).

²⁶⁰ Près de la moitié des emplois de chercheurs au CNRS sont concentrés en Ile de France (Pinçon, Pinçon-Charlot, 2004b).

²⁶¹ Faubourg Montmartre, Rochechouart et Chaussée d'Antin dans le 9^{ème} arrondissement, Saint Vincent et Porte Saint Denis dans le 10^{ème} arrondissement, Folie Méricourt dans le 11^{ème}, et Epinettes dans le 17^{ème}.

Fig. 17. Evolution de la répartition par catégories socioprofessionnelles des acquéreurs de biens immobiliers entre 1992 et 2003



Source : données : Chambres des Notaires ; graphiques : Elsa Vivant

Par ailleurs, les modes de catégorisations sociales utilisées par la base Bien (niveau 1 de codification) rendent difficilement exploitables ces résultats car ils agrègent des réalités socioprofessionnelles trop hétérogènes. Les données sur les catégories socioprofessionnelles telles que reproduites par la base Bien ne suffisent pas pour interpréter les évolutions du marché. Des caractéristiques des ménages, autres que la position socioprofessionnelle, doivent être étudiés.

C. La gentrification : symbole de la ville émancipatrice

Dans le cas new yorkais, N. Smith a constaté que la présence des femmes dans des quartiers gentrifiés augmente, sauf dans les quartiers *gays* (Smith, 1999 : 167). De même, le célibat (ou du moins le mode de vie célibataire) reste un des principaux traits de l'individu gentrifier (Beauregard, 1986), en particulier le célibat féminin (McDowell, 1997). Ainsi, certains auteurs, fortement influencés par les théories féministes et les « *gay and lesbians studies* », affirment que la question du genre serait centrale dans la gentrification, syncrétisme d'un ensemble plus vaste d'évolutions sociales.

1. La gentrification : modèle d'une ville féministe ?

La décohabitation familiale, la démocratisation de l'accès à l'enseignement supérieur, la massification de l'accès à l'emploi, le recul de l'âge de la formation des couples et du mariage,

le contrôle des naissances sont autant de droits acquis par les femmes ces trente dernières années qui accroissent leur indépendance. Cependant, l'augmentation de la part des femmes sur le marché de l'emploi ne s'accompagne pas d'une croissance significative des revenus moyens, dissimulant de fortes inégalités de revenus entre les femmes :

- A un pôle, le rôle et la place des femmes à des postes décisionnels augmentent, c'est-à-dire que la part des femmes dans la catégorie des professionnels à hauts revenus (population elle-même en augmentation) croît. Ces femmes peuvent avoir une réelle autonomie financière et, par exemple, s'offrir un appartement confortable.
- de l'autre côté de l'échelle sociale, les femmes (en tant que « femme », individu généré) sont de plus en plus soumises à la précarité et à la pauvreté par le développement de l'emploi à temps partiel ou intérimaire, des faibles revenus, de l'emploi non-qualifié, dont les effets sont accentués pour les femmes chef de ménage de famille monoparentale.

Dans les deux cas, les femmes peuvent être des agentes de la gentrification, mais à des titres et pour des raisons différents.

a. Femmes actives dans la gentrification

Les premières appartiennent aux nouvelles classes moyennes. Leur rôle dans la gentrification paraît assez évident, une fois établi celui des nouvelles classes moyennes. Cependant, pour certains, le fait d'être « femme » conférerait une dimension particulière à leur rôle dans la gentrification : les femmes seules ou chefs de ménage préféreraient s'installer dans un quartier gentrifié car ce sont des quartiers centraux (minimisation du temps de transport vers le lieu de travail), où sont concentrés les services domestiques (systèmes de garde pour les enfants, magasins de proximité, pressing) et où elles retrouveraient d'autres foyers du même type (Bondi, 1991 ; Butler, Hamnett 1994, Rose, 1989).

A Paris, concernant les femmes qui accèdent à la propriété, deux autres éléments inattendus ressortent de nos entretiens. D'abord, la question de la sécurité semble un critère de choix d'installation pour les femmes. Pouvoir se déplacer seule, à pied, la nuit, est un élément important pour les femmes. Selon un agent immobilier, certaines rues plus sécurisées seraient privilégiées par les femmes, notamment dans des secteurs assez stigmatisés (comme le bas Belleville)²⁶². Cependant, les critères d'appréciation de la sécurité d'un site n'ont pas été explicités par l'agent interrogé : la qualité des trottoirs, l'éclairage public, le calme ou au contraire la circulation, la présence policière ou de toute autre forme de surveillance... quels sont les éléments qui permettent de se sentir en sécurité dans ces secteurs ? La qualité des logements dans les quartiers déjà gentrifiés (c'est-à-dire ayant déjà été l'objet d'une réhabilitation) serait un autre facteur de choix : l'absence de travaux à réaliser avant l'installation, la qualité et l'originalité des biens seraient deux critères importants pour les femmes actives ayant un pouvoir d'achat important. Ainsi, un agent immobilier spécialisé dans

²⁶² D'après un entretien réalisé auprès de Gérard Duclos, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant.

le marché des biens atypiques²⁶³ vers Bastille nous a révélé avec délectation que 80% de sa clientèle sont des femmes (de professions intellectuelles ou supérieures)²⁶⁴.

Peut-on pour autant parler du développement d'un marché de niche pour les femmes ? L'analyse statistique tend à nuancer ces propos. Certes, la base Bien référence de manière assez aléatoire le sexe des acquéreurs ; mais dans le cas particulier du marché des lofts et ateliers (marché sur lequel exerce l'agent immobilier cité), une analyse exploratoire a révélé que seuls 25% des acquéreurs étaient référencés de sexe féminin (on retrouve la même proportion chez les vendeurs). On peut s'interroger sur l'écart entre le discours de l'agent et les données statistiques. La difficulté de codification des données dans les cas d'achat à plusieurs (mariage, indivision, pacs, SCI), est une explication possible. La seconde relève plus de la stratégie marketing des agences qui par le choix et la qualité des biens qu'elles proposent, la décoration même des agences, et les stratégies de présentation de soi des vendeurs se positionnent sur des niches plus ou moins spécialisées en matière de clientèle²⁶⁵.

b. Femmes marginalisées par la gentrification

Le rôle des femmes de la seconde catégorie est qualifié de « marginal », dans les deux sens du terme, par Damaris Rose (Rose, 1984). Les considérations sur les choix résidentiels des classes moyennes et supérieures, souvent caricaturés sous le vocable d'« invasion », ne doivent pas occulter la diversité des acteurs des processus de gentrification. Si effectivement le coût du logement dans un quartier gentrifié limite de fait les profils socio-économiques des nouveaux entrants, le processus qui amène à cet état est le produit de la mobilité résidentielle d'une multitude d'individus. Les premières phases de la gentrification résultent de l'installation d'habitants très divers, dont certains ont de faibles revenus (mais peuvent avoir d'autres types de capitaux). Il faut insister sur le fait que si la gentrification a permis de révéler l'émergence de nouvelles formes de la classe moyenne et de l'importance des capitaux autres qu'économiques pour elles, ce sont des populations peu fortunées qui sont impliquées dans les premières phases de ce processus.

D. Rose relève le rôle de ceux qu'elle appelle les « gentrifiers marginaux » dans les premiers temps de la gentrification, en particulier les femmes chefs de ménage (ou mères célibataires). Ceux-ci sont à la marge (inférieure) des couches moyennes : mères célibataires, jeunes aux diplômes dévalués, artistes, étudiants... Les quartiers centraux dégradés sont à la fois abordables et à forte concentration de services à la personne, de services sociaux et potentiellement des lieux d'emplois. L'usage du terme « marginal » relève deux aspects de la marginalité. D'une part, le type d'individus acteurs des premières étapes du processus de gentrification ont des modes de vie alternatif ou certains attributs culturels et sociaux marginaux. Ainsi, la mère célibataire, surtout dans les années 1980, était considérée comme ayant un mode de vie marginal ou alternatif par rapport à la figure bourgeoise de la famille. D'autre part, ces individus « pionniers » sont marginaux dans un processus déterminé par des facteurs qui les dépassent ; tous les individus gentrifiers n'ont pas la même position de classe par rapport aux populations

²⁶³ On appelle communément biens atypiques les duplex, lofts, ateliers d'artistes et villas.

²⁶⁴ D'après un entretien réalisé auprès de Thierry Lepeltier, Chêne Vert Immobilier, 5, rue Faidherbe.

déplacées ni dans le système social urbain (Rose, 1984). La figure de l'artiste, qui plus est squatter, reprend les deux dimensions du gentrifier marginal.

c. Les limites d'une théorie genrée

Cette corrélation entre croissance de la population féminine et gentrification pose plusieurs questions. D'abord, sont-ce des évolutions économiques (augmentation du travail salarié chez les femmes et accès aux postes à responsabilité et à haut salaire) ou des bouleversements sociétaux (évolution des styles de vie, émancipation féminine) qui expliquent cette part féminine de la gentrification ? Ensuite, les femmes jouent-elles un rôle particulier dans les processus de gentrification *en tant que* femmes ? Dans quelle mesure la femme « individu social » et la femme « individu sexué » jouent-elles des rôles spécifiques dans la gentrification ? Est-ce par son caractère « féminin », « sexué » ou « genré », qu'une femme adopte tel choix ou tel comportement, ou sont-ils dictés par des déterminants sociaux autre que le genre ? En d'autres termes, la gentrification peut-elle être considérée comme une question de genre ? Est-ce une inscription spatiale de rapports de genre ? Dans un autre registre, comment faire la part des choses entre les évolutions sociétales liées au comportement des individus et celles liées au regard porté sur ces comportements ? Dans quelle mesure peut-on rapprocher cette question du genre dans la gentrification de celle de l'homosexualité et des orientations sexuelles des individus gentrifiers ?

2. La gentrification : promoteur de la visibilité des homosexuels

Les théories du genre reprennent l'idée de la ville émancipatrice : lieu d'expression, de revendication et d'épanouissement des différences et de la diversité. Dans ce cadre, l'attention portée aux quartiers dits *gays* prend tout son sens. Dans de nombreuses villes, en effet, on peut constater une correspondance entre gentrification de quartiers populaires centraux et forte présence (ou du moins forte visibilité) d'homosexuel(-le)s constituant alors une « communauté » (comme par exemple le Marais à Paris, Castro à San Francisco, King Cross à Sydney) ; certains parlent même de « *gaytrification* » (Devocht, 2004). Les homosexuel(le)s investissent des quartiers spécifiques pour construire une forme de communauté. Ces lieux sont souvent au centre des agglomérations ce qui leur confère une forte visibilité (moyen d'accéder à la reconnaissance sociale) et une grande accessibilité pour tous les membres de la communauté (lieu de rencontre et de rendez-vous). Ces secteurs connaissent souvent dans le même temps un processus de gentrification : à la fois par évolution de l'appareil commercial qui s'adapte pour répondre aux besoins de la communauté (en particulier par le bourgeonnement de bars et lieux de rencontre) et par une évolution du peuplement. On accorde souvent à la communauté gay un rôle de gentrifier car ces membres ont un pouvoir d'achat élevé (plus élevé en tous cas que les habitants originels) qui s'explique par leurs emplois (souvent qualifiés ou fortement rémunérés) et par leur mode de vie (célibataire ou en couple mais surtout sans enfants (dans la plupart des foyers)) (sur la transformation du quartier Castro à San Francisco, voir Castells, 1983).

²⁶⁵ Par exemple, dans l'agence citée précédemment, les biens proposés ne nécessitent pas de travaux. Dans un autre registre, le style vestimentaire des vendeurs de cette agence semble très étudié.

Toutefois, Loretta Lees relève qu'aujourd'hui, la marginalité et la différence devenant les tendances et valeurs dominantes²⁶⁶, il conviendrait de relativiser l'importance de ce caractère marginal dans des processus tels que la gentrification (Lees, 2000 : 394). Les processus de gentrification reflèteraient en réalité surtout les évolutions du rapport des individus et de la société à la culture.

D. Le rapport à la culture : nouvel élément de définition de classe ?

Il a été déjà évoqué que les pionniers de la gentrification sont des individus dont la dotation en capital est plus culturelle et sociale qu'économique. A toutes les étapes du processus, un des dénominateurs communs de l'ensemble des individus gentrificateurs est leur rapport à la culture. Au-delà, de nombreux auteurs décrivent des catégories sociales définies et organisées selon le rapport des individus à la culture et à la création. Selon eux, ce rapport à la culture, transcendant la question des revenus ou du statut social, expliquerait en partie la propension des nouvelles classes moyennes à choisir les quartiers gentrifiés comme lieu de résidence et de consommation²⁶⁷.

1. Vers une nouvelle classe moyenne cultivée ?

L'évolution des activités économiques oriente l'économie urbaine vers la production de biens culturels et symboliques et engendre de nouveaux besoins en main d'œuvre (Scott, 1999). Talent, créativité, autonomie... sont parmi les qualités recherchées par les entreprises innovantes, mais aussi les qualités attribués aux individus appartenant aux nouvelles classes moyennes. Ces qualités participent à un rapport nouveau à l'espace et contribuent à une conception classiste de la gentrification, dans le sens où la « classe » serait maintenant définie par le rapport des individus au travail à partir de ce type de qualité (et non plus seulement la propriété de la force de travail ou du capital) (Florida, 2003). L. MacDowell remarque également que la culture devient un atout pour les classes moyennes dans leur milieu professionnel : savoir mobiliser des compétences culturelles diverses et pointues est une compétence nécessaire pour les cadres et autres *professionnels* pour maintenir leurs réseaux sociaux et professionnels, accentuant le besoin de proximité des équipements culturels pour ces populations et un affaiblissement des frontières entre vie professionnelle et vie privée (Erickson, 1996; McDowell, 1997).

Pierre Bourdieu a montré l'importance de la valorisation d'un capital culturel et symbolique à défaut d'un capital économique de la part des classes moyennes intellectuelles dans le but de se « distinguer » des classes populaires ; mais aussi comme palliatif à leurs faibles capitaux

²⁶⁶ Du moins dans les universités où l'on voit fleurir les départements d'études spécialisées en « *subcultural studies* » ou « *gay and lesbians studies* ».

²⁶⁷ On peut considérer ici les deux acceptions de la culture :

- celle proche de la notion de civilisation dans le sens où les valeurs culturelles propres aux nouvelles classes moyennes (comme la protection de l'environnement et du patrimoine, l'expérimentation sociale et communautaire) se retrouvent dans les valeurs développées dans et par la gentrification ;
- celle de la culture comme pratique culturelle ou artistique, du rapport cultivé au monde et à l'œuvre, qui est particulièrement développée par les théoriciens des nouvelles classes moyennes, les individus aujourd'hui (et les classes sociales) se définissant à travers leur rapport à l'art et à la culture.

sociaux et économiques, faisant « de nécessité vertu ». Un siècle auparavant, T. Veblen avait développé l'idée d'une classe de loisir pour laquelle les dépenses ostentatoires étaient un gage de supériorité (Veblen, 1899; Bourdieu, 1975, 1979). Dans le contexte actuel, ces notions prennent une ampleur nouvelle et sont réactualisées par d'autres auteurs qui mettent en évidence l'importance de la culture comme constituant d'une identité de classe, où le rapport à la consommation et à la production de biens culturels évolue. Il ne s'agit plus ici de stratégies purement distinctives, ni d'une pluralité des dispositions et compétences culturelles des individus (Lahire, 2004), mais plutôt d'un rapport réflexif à la culture, marquant un tournant général d'esthétisation de la vie quotidienne (« *aesthetization of everyday life* », Featherstone, 1991; Wynne, O'Connor, 1998).

Les dispositions culturelles et sociales des nouvelles classes moyennes se construisent en opposition avec celles des classes supérieures traditionnelles²⁶⁸ (bourgeoisie et aristocratie), pour qui les dispositions culturelles sont tacites, et qui se constituent en tant que classe au travers de connections familiales, d'une éducation dans les meilleures écoles et universités, et par leur position au sein de la culture dominante. Ainsi, aujourd'hui, la nouvelle classe moyenne, travaillant dans les services (finances, services aux entreprises, médias, industries culturelles, etc.) est issue d'une nouvelle génération, d'un autre environnement socioculturel, et ses membres sont diplômés d'universités moins prestigieuses (McDowell, 1997). Mais ce que la plupart des auteurs aujourd'hui mettent en évidence (de manière plus ou moins explicite), c'est la qualité réflexive de cette nouvelle classe moyenne. Ses pratiques esthétiques sont discursives, publiques, réflexives et conscientes ; elles sont liées à des critiques qui dictent, promeuvent et médiatisent les normes (Bridge, 2001a). Il ne s'agit pas ici de dire que l'on aime telle ou telle chose et que donc on appartiendrait à telle ou telle tribu (Maffesoli, 1988), mais d'un rapport réflexif à la culture, à l'art, aux biens culturels comme manière pour l'individu de construire son identité ; la réflexivité esthétique devenant l'élément différenciant de cette nouvelle classe (Lash, Urry, 1994). Cette esthétisation des goûts implique la stylisation et le détachement autant que le plaisir dans la consommation. (Zukin, 1998). Toutefois, si les choix et préférences de ces individus sont réflexifs et esthétisés, ils sont contraints par leurs capacités financières qui obligent une rationalité économique dans leur consommation.

2. Différentes appellations pour une seule classe ?

Au-delà de ces considérations générales et assez globalement admises, de très nombreux auteurs ont tenté de développer leur propre concept et leur propre terminologie, qui s'appuient pourtant sur des analyses, des considérations et des individus très semblables. Recenser l'ensemble de ces tentatives serait redondant et sans grand intérêt ; en synthétiser les grands traits semble plus judicieux. Ces appellations mettent principalement en évidence la dimension symbolique de ces catégories, par exemple : « manipulateurs de symboles », « travailleurs de la connaissance » (« *knowledge workers* »), « classe de professionnels d'encadrement » (« *professional managerial class* »), « analyste symbolique » (« *symbolic analyst* »), « créateurs culturels »

²⁶⁸ Dans les deux sens du terme : à la fois celle qui sont traditionnellement considérées comme classes supérieures ; et celles qui se constituent comme classes supérieures par tradition et respect de la tradition, plus que par choix.

(« *cultural creatives* »). Toutes ne connaissent pas la même publicité et la plupart tombent rapidement dans l'oubli²⁶⁹.

La terminologie de Mike Featherstone, développant l'idée de nouveaux intermédiaires culturels (« *new cultural intermediaries* ») (Featherstone, 1991), a été beaucoup reprise dans la littérature anglaise dans les années 1990 (voir par exemple : Bassett, 1993; Wynne, O'Connor, 1998). Il s'agit, d'après Featherstone, d'un groupe en pleine croissance numérique de spécialistes de la production symbolique, riches en capital culturel, jouant un rôle important dans la subversion des hiérarchies culturelles traditionnelles, et concentré dans certaines villes offrant une large infrastructure culturelle. Ces individus exercent une activité professionnelle touchant de près ou de loin au monde de la culture, sans pour autant être des artistes proprement dits ; ils jouent un rôle de passeur ou de médiateur avec le monde de l'art.

Plus proche de ce qui nous intéresse dans cette thèse, la « *néo-bohemia* » constitue une nouvelle figure de la bohème où l'innovation culturelle croise le développement économique dans les villes postindustrielles (Lloyd, 2002). S'appuyant sur l'analyse de quartiers anciennement industriels en cours de gentrification à Chicago, R. Lloyd met en évidence l'importance de la présence de la culture non seulement comme objet de consommation mais aussi comme ressource pour la multitude d'entreprises qui s'y développent. Ainsi avance-t-il l'idée qu'aujourd'hui la culture est totalement intégrée au développement économique : d'une part, la bohème urbaine, tout en perpétuant l'image de marginalité relative des artistes, s'intègre complètement à une logique consumériste du rapport à la culture ; d'autre part, cette bohème urbaine est une source de main d'œuvre et d'inspiration pour les entreprises créatives (hi tech, design...) qui se développent dans le quartier. Ainsi, à Chicago, la néo-bohémia soutient (et est actrice) à la fois la gentrification résidentielle et la concentration d'entreprises culturelles et multimédias dans les quartiers anciennement industriels de Chicago, permettant leur redéveloppement économique²⁷⁰. La présence de la néo-bohémia n'apporte pas uniquement une valeur ajoutée à des espaces de consommation mais est aussi une ressource pour la production dans les nouvelles activités économiques.

Concernant ce type de questionnement, il est difficile d'échapper à certains travaux journalistiques, souvent bourrés d'anecdotes et plaisants à lire, comme par exemple le très célèbre livre sur les bourgeois-bohèmes de D. Brooks²⁷¹ ou, plus parisien, le livre sur les intellos précaires de A. et M. Rambach²⁷² (Rambach, Rambach, 2001 ; Brooks, 2000). Au milieu de

²⁶⁹ Comme souvent dans l'histoire des sciences et des idées, plusieurs chercheurs ou auteurs arrivent à des conclusions ou découvertes convergentes simultanément, mais seuls quelques uns passeront à la postérité. Sont-ce ceux qui savent le mieux communiquer ?

²⁷⁰ "The population of artists and lifestyle aesthetes abets residential gentrification as well as the concentration of entertainment outlets and design intensive media enterprises." (Lloyd, 2002: 517)

²⁷¹ Pour Brooks, l'émergence des bourgeois bohèmes est « une conséquence de l'ère de l'information, ère dans laquelle les idées et le savoir sont au moins aussi indispensables à la prospérité économique que les ressources naturelles et le capital financier. Le monde intangible de l'information fusionne avec le monde matériel de l'argent et de nouvelles expressions combinant ces deux notions – « capital intellectuel » et « industrie de la culture » – sont à la mode. Ainsi, ceux qui réussissent à cette époque sont ceux qui savent transformer des idées et des émotions en produits. Ce sont ceux qui ont suivi des études supérieures et ont un pied dans le monde bohème de la créativité et un autre dans le royaume bourgeois de l'ambition et de la réussite matérielle. Les membres de la nouvelle élite de l'ère de l'information sont les bourgeois bohèmes. » (Brooks, 2000 : 12). Très médiatisé, le terme « bobo » est utilisé par beaucoup et de manière exagéré, faussant les débats et les interprétations.

²⁷² Les auteurs considèrent comme « intellectuels » : « tous ceux qui exercent des métiers traditionnellement considérés comme tels, en particulier les métiers qui touchent à l'écriture, à la culture, à la recherche en sciences

toutes ces descriptions, plus ou moins sérieuses, arrêtons nous un instant sur la théorie la plus débattue aujourd'hui, celle de R. Florida sur la « *creative class* »²⁷³ ; débat portant sur le fond (émerge-t-il ou non une classe créative ?), sur la méthode (la coprésence de deux phénomènes implique-t-elle nécessairement un rapport de causalité entre eux ?), sur la forme (la démarche scientifique peut-elle supporter une écriture de style journalistique où l'auteur éclaire son propos par son expérience personnelle ?) et surtout sur les modes de diffusion de cette théorie (peut-on, à partir d'une analyse statistique, fournir des préconisations systématiques aux acteurs publics de l'urbanisme et du développement territorial ? et à quel prix ?).

3. La créativité : élément structurant du monde social ?

La question de la créativité est de plus en plus mise en avant par les économistes, les sociologues, les géographes pour expliquer (voire justifier) certaines tendances du développement économique et certaines évolutions sociales. Du moins, c'est aujourd'hui en terme de « créativité » que la question de l'innovation (scientifique, économique, sociale, artistique) est posée. Au-delà de la question de la création ou de l'innovation, certains auteurs tentent d'élaborer une analyse socio-économique des individus acteurs de cette créativité. L'approche la plus aboutie (certains diront la plus médiatisée) est celle de Richard Florida qui développe l'idée d'une *creative class* ou classe créative, concept englobant et dépassant à la fois les théories économiques de l'innovation et celles sur l'émergence d'une nouvelle classe moyenne. D'après Florida, la créativité deviendrait aujourd'hui un élément-clé du capitalisme contemporain, menant à la restructuration des modalités d'organisation du travail et du monde social (voir également Menger, 2002), et permettant l'émergence d'une nouvelle classe sociale ; les villes seraient les territoires privilégiés d'expression de ces changements. Cette théorie trouve sa place ici car pour échafauder le profil-type de l'individu créatif et de ses valeurs, Florida (comme P.M. Menger) s'inspire de ceux des artistes ; il affirme, d'autre part, que l'on serait en présence d'une nouvelle culture de classe.

a. Vers une classe créative ?

Selon Florida, la classe créative est une nouvelle classe sociale conséquente : 38 millions d'états-uniens, soit 30% des actifs, y appartiendraient²⁷⁴. Les membres de cette classe créative ont un rôle de pourvoyeur de créativité dans l'entreprise qui les emploie, et composent deux groupes d'individus créatifs :

- « *the Super-Creative core* ». Il s'agit d'individus complètement engagés dans un processus de création, qui sont payés pour être créatifs, pour créer de nouvelles technologies ou de

dures ou en sciences humaines. La plupart sont diplômés de l'université, voire très diplômés, issus de grandes écoles. Mais quelques-uns sont des autodidactes. [Elles considèrent] comme « précaires » tous ceux qui ont été exclus ou se sont exclus des statuts qui tiennent lieu de règle dans leur domaine d'activité : le salariat en contrat à durée indéterminée, ou le fonctionariat. » (Rambach, Rambach, 2001 : 15). Ces descriptions, très journalistiques manquent d'objectivité mais dressent quelques portraits et anecdotes assez exemplaires.

²⁷³ R. Florida n'est pas le premier auteur à mettre en avant la créativité pour qualifier certaines catégories de cadres. Déjà en 1999, P. Hall décrivait les créateurs comme des « techno boho », des bohémiens high-tech, combinant des compétences informatiques et un sens artistique (Hall, 1999).

²⁷⁴ Les premières de recherches de Florida étaient centrées sur le Canada et les Etats-Unis. Il développe aujourd'hui le même type de démarche et d'analyse pour d'autres territoires (voir Florida, Tinagli, 2004 ou sur son site Internet : www.creativeclass.org).

nouvelles idées. Entrent dans ce groupe les scientifiques, les chercheurs, les ingénieurs, les artistes, les architectes, etc....

- « *the Creative Professional* ». Ce sont des professionnels engagés dans la résolution de problèmes complexes, requérant un haut niveau de qualification et une capacité d'innovation, comme par exemple les juristes, les financiers, les médecins, etc....

Ainsi, lorsque Florida parle de créativité, il entend toute forme possible de créativité : économique et financière, artistique et culturelle, technologique et industrielle, sociale et sociétale. Ces différentes formes de créativité interagiraient et se nourriraient les unes les autres. En effet, il met en évidence la coprésence, dans les villes nord-américaines les plus dynamiques économiquement, à la fois d'entreprises innovantes et d'une forte communauté créative, mesurée à l'aide du « *creativity index* »²⁷⁵, comme par exemple à San Francisco ou Seattle. Il promeut l'idée d'un triptyque du développement économique : tolérance, talent²⁷⁶ et technologie. Outre un rôle économique et un type d'activité professionnelle, les membres de la classe créative partageraient un certain nombre de valeurs communes : l'individualisme et l'affirmation de soi²⁷⁷ ; le mérite ; la diversité et l'ouverture d'esprit (acceptation des différences culturelles et sexuelles)²⁷⁸.

Selon R. Florida, la classe créative deviendrait la classe dominante par son poids numérique, économique, social et culturel : plus qu'une économie de l'information ou de la connaissance, on assisterait à l'émergence d'une économie de la créativité, dont les outils et matériaux sont l'information et la connaissance, et où la créativité devient un avantage comparatif pour les entreprises et les territoires. Au-delà d'une catégorie de travailleurs, Florida définit la classe créative comme une véritable classe sociale, au sens où c'est avant tout le type d'activité rémunératrice qui définit la classe sociale d'un individu²⁷⁹. En ce sens, la classe créative est une classe sociale, dont les membres ne sont propriétaires ni de capital, ni de force de travail, ni de moyen de production, mais de leur créativité. C'est par leur créativité qu'ils apportent de la valeur ajoutée à un produit ou une idée²⁸⁰. Ce qui différencie principalement la classe créative des autres classes sociales, comme la classe ouvrière ou la classe de service, c'est que ces dernières exécutent des ordres alors que les individus de la classe créative sont avant tout payés

²⁷⁵ Le « *creativity index* » est un indice statistique synthétisant quatre facteurs : les emplois dans la classe créative, l'innovation (mesurée à partir du nombre de brevets déposés), les entreprises de haute technologie, la diversité socioculturelle (communautés homosexuelles, étrangères, artistes...).

²⁷⁶ Cette conception des compétences professionnelles basées sur le talent pose un problème éthique dans une société démocratique puisqu'il suppose une qualité innée (le talent), éventuellement améliorée par la formation, et s'oppose à l'apprentissage et au mérite. Il poursuit une vision aristocratique de la réussite professionnelle (pour ceux qui ont le talent). Il s'apparente d'ailleurs à la singularité artistique moderne, basée sur le don inné et la singularité (Heinich, 2005).

²⁷⁷ « the increasing nonconformity to organizational norms may represent a new mainstream value. Members of the Creative Class endeavor to create individualistic identities that reflect their creativity. » (Florida, 2002b : 77).

²⁷⁸ Soulignons que cette ouverture d'esprit revendiquée par la classe créative reste socialement limitée à cette classe : les différences (sexuelles, culturelles, comportementales...) sont acceptées (et valorisées) au sein de la classe créative, ce qui n'implique pas nécessairement une ouverture aux autres catégories sociales.

²⁷⁹ « We often tend to classify people on the basis of their consumption habits or lifestyle choices, or, more crudely, by their income level. For instance, we often equate middle income with middle class. Though I view these things as significant markers of class, they are not primary determinants. **A class is a cluster of people who have common interests and tend to think, feel and behave similarly, but these similarities are fundamentally determined by economic function – by the kind of work they do for living.** All the other distinctions follow from that. And a key fact of our age is that more of us than ever are doing creative work for living. » (Florida, 2002b: 8, souligné par moi).

et rémunérés pour créer et résoudre des problèmes complexes, avec beaucoup plus d'autonomie et de flexibilité et moins de routine que les deux autres classes. Mais ce que sous-entend la notion de classe créative c'est surtout que ses membres ont des intérêts communs, qu'il convient de satisfaire par des politiques publiques. Autrement dit, les politiques publiques locales doivent cibler les attentes, les goûts, les besoins de cette classe créative, qui forme une nouvelle élite, dans le but de créer une société locale créative, plus favorable au développement économique (Florida, 2002b).

b. Vers une société créative ?

Au-delà des valeurs et des activités professionnelles d'un groupe d'individus, cette importance nouvelle donnée dans le champ économique à la créativité imprègne de plus en plus à la fois la vie quotidienne et l'environnement professionnel des membres de la classe créative mais également la société dans son ensemble. Si certaines de ces évolutions concernent essentiellement la classe créative, leur généralisation reflète la montée en puissance des valeurs portées par cette classe dans le monde social. Parmi ces changements, Florida en distingue quatre essentiels :

- La permissivité des codes vestimentaires. L'absence de costume ou d'uniforme sur le lieu de travail, le port de tenues décontractées (le *Friday wear*) seraient, pour Florida, le symbole d'une nouvelle organisation du travail basée sur le « *soft control* » : *self-management*²⁸¹, reconnaissance par les pairs, motivations personnelles...
- La flexibilité du temps de travail ou « *Time warp* » (déformation temporelle). Si les artistes et scientifiques n'ont jamais travaillé avec des horaires très précis, aujourd'hui de plus en plus d'individus travaillent sans horaires fixes et réguliers, et le plus souvent sur des périodes de temps assez courtes. A cela s'ajoute la dématérialisation du lieu de travail remplacé par le travail à domicile ou sous forme de missions de courte durée chez les clients, voire la transformation des lieux « publics » en véritables lieux de travail (comme les cafés équipés d'accès internet wifi). Ainsi, pour les travailleurs créatifs (mais aussi de plus en plus les autres catégories de travailleurs), le temps et le lieu du travail sont de moins en moins délimités, tout comme pour les scientifiques et les artistes « [qui] ne peuvent jamais être forcés à travailler et pourtant ne sont jamais vraiment au repos » (Florida, 2002b: 12)²⁸².

Ces deux premiers changements participent à une redéfinition du lieu de travail (auxquels on pourrait ajouter l'attention portée à la qualité architecturale et aux ambiances dans les lieux de travail), ce que Florida appelle « *the No-Collar Workplace* », rendant de plus en plus floues les frontières entre la vie professionnelle et la vie personnelle. D'autres évolutions, plus culturelles, liées à cette valorisation de la créativité, influent à la fois sur le monde social et sur le monde professionnel.

²⁸⁰ « La classe créative est formée d'individus qui ajoutent de la valeur économique par leur créativité » (« The creative class consists of people who add economic value through their creativity ») (Florida, 2002b: 68).

²⁸¹ Difficilement traduisible par autogestion.

²⁸² « [who] could never be forced to work, yet they were never truly not at work. »

- L'expérimentation au quotidien (« *Experiential lifestyle* »). Les individus multiplient leurs réseaux d'appartenance, leurs réseaux sociaux, auxquels ils s'identifient. Cette multi-appartenance est favorisée et favorise (dans le même temps) la multiplication des expériences personnelles, l'affirmation de l'individualité, l'acceptation des différences, la tolérance, transcendant les différences de valeurs socioculturelles des classes moyennes et supérieures et des milieux créatifs et artistiques (ou bohèmes). L'expérimentation, en ce qu'elle a de créatif, devient le fondement du quotidien des individus dans une société créative, et constitue aujourd'hui une nouvelle normalité. Selon R. Florida, « Il est presque impossible d'être anticonformiste aujourd'hui car la conformité n'est plus un problème »²⁸³ (Florida, 2002b: 13).
- La communauté créative. Les artistes et intellectuels gravitent souvent dans des quartiers particuliers (Montmartre, le quartier Latin). Cette appétence se retrouve chez un nombre toujours plus important d'individus (les créatifs, au sens large de Florida) ; de telles communautés créatives correspondent aux populations pionnières dans des processus de gentrification. Ainsi, un quartier en cours de gentrification est :

Un lieu qui nous permet de refléter et de renforcer notre identité en tant qu'individu créatif, à la recherche d'un type d'emploi que nous choisissons et ayant accès aux commodités de ce mode de vie. [...] nous préférons les communautés qui ont un caractère distinctif²⁸⁴.

Florida, 2002b: 15²⁸⁵

Ainsi, à travers ces quatre évolutions principales se constitue un environnement créatif permettant l'établissement d'une société créative, d'une société dotée d'un *ethos* créatif, l'*ethos* étant pour Florida l'esprit fondamental d'une culture (Florida, 2002b : 21)²⁸⁶. Cet *ethos* créatif s'immiscerait au sein même des modes d'organisation du travail. Les logiques de fonctionnement traditionnel des entreprises (hiérarchique, sectoriel...) inhibant la créativité ; de nouveaux modes d'organisation du travail plus appropriés aux entreprises d'innovation sont élaborés. L'*ethos* créatif se retrouve également dans les lieux fréquentés par cette classe créative, à toutes les échelles de la ville (du choix de la ville, au type de quartier, voire de logement). Par exemple, il est important pour eux de retrouver dans leur quartier des « troisièmes lieux du quotidien », espaces de socialisation, comme les cafés (Florida, 2002b). Préférant les liens faibles aux liens forts, ils recherchent l'anonymat des villes tout en appréciant la convivialité d'espaces de socialisation de proximité (Florida, 2002b : 269).

Les pouvoirs publics urbains interprètent ces changements en nouvelles attentes auxquelles il serait nécessaire de répondre pour attirer et maintenir la classe créative et les entreprises

²⁸³ « It's almost impossible to be a nonconformist today because conformity is no longer an issue. »

²⁸⁴ « a place that enables us to reflect and reinforce our identities as creative people, pursuing the kind of work we choose and having ready access to a wide range of lifestyle amenities. [...] we prefer communities that have a distinctive character. »

²⁸⁵ Notons que Florida s'identifie totalement à la population qu'il décrit et à ses aspirations.

²⁸⁶ "Creativity is essential to the way we live and work today. [...] Creativity involves distinct kinds of thinking and habits that must be cultivated both in the individual and in the surrounding society. Thus, the creative ethos pervades everything from our workplace culture to our values and communities, reshaping the way we see ourselves as economic and social actors – our very identity. It reflects norms and values that both nurture creativity and reinforce the role that it plays. Furthermore, creativity requires a supportive environment that provides a broad array of social and cultural as well as economic stimuli. It is thus associated with the rise of new work environments, lifestyles, associations and neighborhoods, which in turn are conducive to creative work" (Florida, 2002b : 21).

innovantes. Cela passe, par exemple, par une forme de cristallisation de la gentrification, que N. Smith considère comme étant l'objectif (caché) des politiques de régénération urbaine, grâce à des actions en matière de sécurité et de propreté (Smith, 2002, 2003). Dans le même temps, les villes de banlieue, dans la perspective d'attirer également les entreprises et les individus créatifs, recréent des éléments d'urbanité : densité, réhabilitation voire création de centre-ville commerçant et d'équipements publics (par exemple à Oakland, en banlieue de San Francisco).

L'intérêt principal des travaux de R. Florida réside dans sa capacité à synthétiser un ensemble de travaux et théories existantes, pointant des pistes de réflexion intéressantes. Ce qui est plus critiquable, par contre, c'est l'usage de méthodes proches du marketing pour présenter ses travaux (certains diraient de la « vulgarisation scientifique vulgaire »), et surtout sa propension à dicter de nouvelles manières de faire aux décideurs politiques et aux aménageurs, les persuadant que l'avenir appartiendrait à la classe créative et que la résolution des problèmes urbains reposerait sur la capacité des villes à attirer cette classe créative. La tendance à transformer ce concept de classe créative (en soi assez judicieux et prometteur) en nouveau paradigme contemporain et à faire de l'attraction de la classe créative le nouveau dogme du développement urbain est dangereux et réducteur (pour une critique acerbe des « barbaries scientifiques » de Florida : Germain, 2004). D'autre part, le lien de corrélation entre présence d'individus créatifs et diplômés et croissance économique n'a rien d'évident. Richard Shearmur montre en effet qu'il est hasardeux d'affirmer que l'attractivité de la classe créative créerait de la croissance économique ; l'interaction entre mouvement migratoire et croissance économique serait plutôt inverse : ce sont les plus grandes opportunités professionnelles offertes par une économie locale dynamique qui attirerait les plus diplômés et créatifs (Shearmur, 2005). Enfin, cette exhortation à la mise en œuvre de politique en faveur de la classe créative n'est-elle pas qu'une forme nouvelle de la tendance libérale à la réduction de l'Etat providence pour les plus démunis parallèlement aux incitations fiscales pour les entreprises et les plus riches ? Autrement dit, au motif d'attirer cette classe créative, les politiques publiques ne risquent-elles pas de délaisser les problèmes des populations plus fragiles ?

4. Une question de génération ?

Ce rapport des individus à la culture dépasse le simple phénomène de mode pour s'ancrer plus profondément dans le monde social, inscrivant une dimension culturelle à la revalorisation symbolique des quartiers et dans la gentrification. Dans quelle mesure ce rapport à la culture correspond-il à un effet générationnel ? Et si la gentrification n'était que l'inscription territoriale de l'accession à la propriété des nouvelles générations ? Dit autrement, et si la gentrification ou plus généralement la valorisation des quartiers participait à un cycle de valorisation-dévalorisation-revalorisation rythmé par l'entrée, sans cesse renouvelée, de nouvelles populations sur le marché immobilier ?

a. Le facteur « âge »

En réalité, le facteur générationnel joue de deux manières sur la gentrification. D'abord, les goûts, valeurs et habitudes des nouvelles classes moyennes concernent essentiellement des

populations relativement jeunes et qui se renouvellent. Les générations de l'après guerre, et surtout les plus jeunes, n'ont connu que la société de consommation, ont profité des politiques de démocratisation culturelle et scolaire et de massification de l'accès à l'enseignement supérieur. Ils partagent des compétences culturelles et techniques (comme l'usage d'un ordinateur). L'évolution des métiers et des attentes professionnelles, doublée des transformations de l'économie urbaine, profitent essentiellement aux travailleurs les plus jeunes qui s'orientent vers les entreprises culturelles ou multimédia (pourvoyeuses d'emplois créatifs, en reprenant le vocabulaire de Florida). Ces jeunes travailleurs créatifs ont ainsi des qualités qui les rendent susceptibles d'être acteurs de la gentrification.

L'autre effet générationnel sur la gentrification est plus structurel. Les jeunes sont les acteurs privilégiés des premières phases de gentrification pour trois raisons particulières :

- Entrés dans le monde professionnel récemment, les jeunes acquéreurs ont des ressources financières plus faibles, et n'ont ni épargne ni biens à revendre permettant un apport important. Ils sont donc contraints à acheter (ou louer) des biens moins chers ou dans les quartiers les moins chers. Pour des raisons stratégiques, d'accessibilité, de goûts personnels (rejoignant ce qui a été dit précédemment sur la dimension esthétique des choix), ils préféreront des quartiers potentiellement ou en cours de gentrification ;
- L'entrée plus tardive dans la vie familiale influence les besoins en matière de logements : les ménages à une ou deux personnes recherchent plutôt des petits logements. Cela a une incidence particulière dans le cas parisien car d'une part, les petits logements sont, rapportés au m², moins chers que les grands logements, et d'autre part, sont plus concentrés dans certains secteurs, qui sont également les moins chers au m².
- Conséquence de l'entrée tardive dans la vie familiale, les jeunes acquéreurs n'ont pas d'enfants et ne se préoccupent pas de la proximité de certains équipements, tout particulièrement les écoles, alors que la qualité des établissements scolaires est un critère de choix très important pour les familles. Ainsi, s'installent-ils plus facilement que les ménages plus âgés dans des quartiers populaires et cosmopolites, sans se soucier de la réputation ni de la qualité des écoles. On peut s'interroger par contre sur leur comportement lorsque bébé arrive...

L'entrée simultanée d'une génération jeune sur un quartier dans les premiers stades de sa gentrification peut le transformer en quartier générationnel, c'est-à-dire en lieu symbole et spécifique d'une génération. Lorsque les premiers gentrifiants (jeunes) s'installent, le quartier est à la mode, il représente les tendances culturelles et artistiques du moment. Plus tard, ces tendances et le quartier qui les a portés seront associés, l'un devenant l'icône de l'autre (on pense par exemple aux quartiers hippies de Haight Street à San Francisco, et de East Village à New York). De même, comme cela a déjà été évoqué précédemment, la stabilisation d'un quartier gentrifié n'est pas forcément due au départ des pionniers suite à l'arrivée d'une population plus riche, mais peut s'opérer par la mobilité sociale des pionniers, arrivés lorsqu'ils étaient jeunes ou étudiants. Le quartier s'embourgeoise en même temps que sa population vieillit et évolue professionnellement. Enfin, il convient de remarquer que l'investissement des individus dans

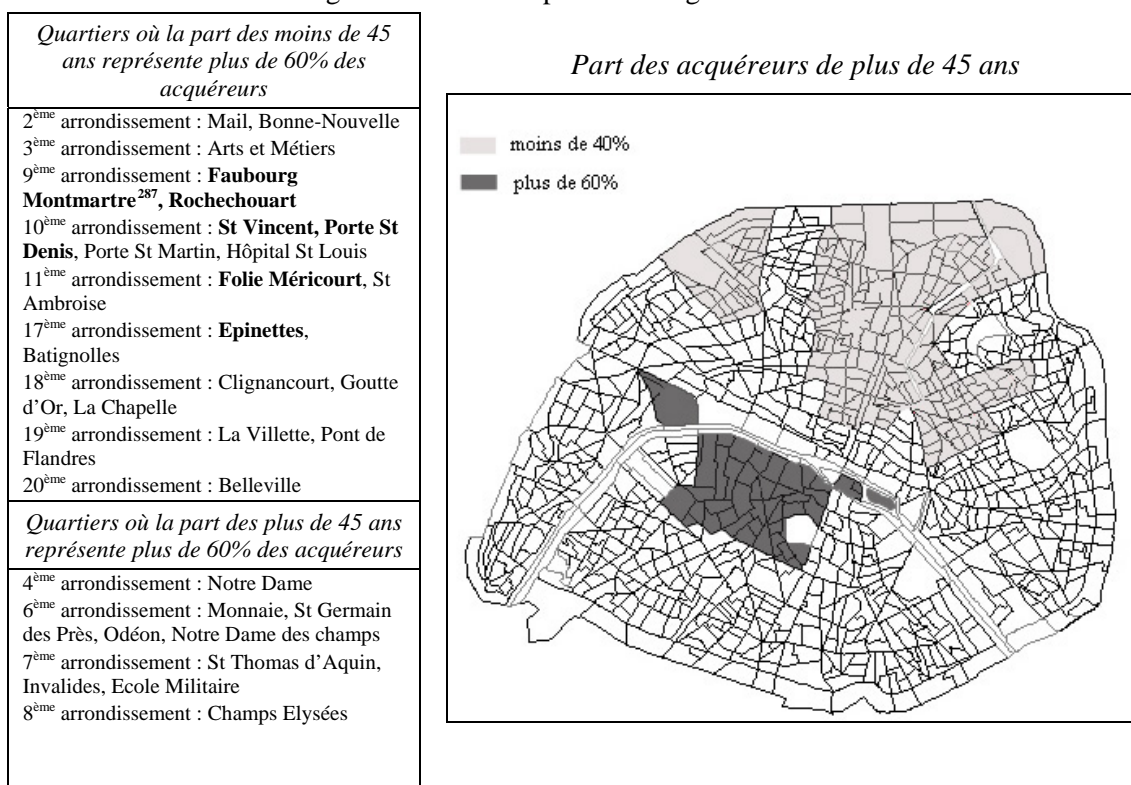
leur quartier évolue selon leur position dans le cycle de vie, en particulier selon la présence d'enfants dans le ménage. Les jeunes actifs sans enfant s'approprient les différents équipements de loisirs et de consommation (bars, restaurants, boutiques de mode) du quartier, alors que les familles se préoccupent de l'accueil de la petite enfance (Authier, Bensoussan *et al.*, 2001).

b. Vers une gentrification générationnelle ?

S'il est délicat de relever grâce aux codifications de la base Bien la part de la nouvelle classe moyenne (ou de la classe créative) parmi les acquéreurs parisiens, leur âge peut être un élément d'analyse tout aussi révélateur. A Paris, cet effet de génération se fait fortement sentir. Dans l'ensemble, les acquéreurs parisiens sont de plus en plus jeunes (en 2003, un tiers d'entre eux avaient moins de 35ans), mais les différences entre les secteurs sont très importantes. On constate (sans surprises) que dans les quartiers les plus chers, les acquéreurs sont en moyenne plus âgés. Dans le même temps, les secteurs où les acquéreurs sont plus jeunes sont parmi les moins chers (excepté le 3^{ème} arrondissement) et à forte croissance. Pour les quartiers en cours de gentrification que nous avons identifiés, la présence des jeunes acquéreurs est encore plus marquante. En 2003, les acquéreurs de moins de 35 ans représentaient 46% des acquéreurs dans les quartiers Porte Saint Denis (10^{ème}) et Epinettes (17^{ème}).

Fig. 18.

Des préférences générationnelles



Données : base Bien, Chambre des Notaires de Paris ; graphique : Elsa Vivant

En conclusion, il convient d'insister sur le fait que les gentrificateurs, s'ils appartiennent à une relative élite (notamment intellectuelle et culturelle), ne correspondent pas à la bourgeoisie

ancienne traditionnelle ni aux classes supérieures. Les gentrifiers appartiennent aux classes moyennes (plus précisément à une certaine fraction des classes moyennes) et sont caractérisés par un capital avant tout culturel ou social. Comparativement aux populations originelles des quartiers gentrifiés, ils ont souvent un pouvoir d'achat plus important et appartiennent à des catégories sociales plus fortunées et intégrées. Ils ne constituent cependant pas une classe sociale supérieure et homogène. Ils s'apparentent plus aux classes moyennes, dans la mesure où les contraintes économiques et financières pèsent encore fortement sur leurs choix (notamment résidentiels) ; même si, à cette rationalité économique s'ajoutent des considérations esthétiques et réflexives qui peuvent expliquer ou justifier (voire légitimer) certains choix. Ainsi, les gentrifiers se rapprochent-ils de ce qu'il est convenu d'appeler les nouvelles classes moyennes, pour lesquelles le capital culturel compenserait (en partie) le manque de capital économique. Les classes supérieures, les véritables élites économiques et politiques restent dans leurs quartiers de prédilection, à Neuilly et dans le 7^{ème} arrondissement à Paris, et ne se fourvoient pas dans les quartiers gentrifiés²⁸⁸. De plus, la pluralité des registres d'appartenance des individus (la famille, le travail, le voisinage, les amis, les loisirs...) et l'accroissement de la mobilité dans les métropoles limiteraient un déterminisme socioprofessionnel dans les choix des individus (de consommation ou de localisation résidentielle).

Une des questions que pose la gentrification est celle de la valorisation des espaces urbains. Qu'est-ce qui donne de la valeur à un quartier ? Comment un quartier déprécié devient-il désirable ? En quoi de tels processus de valorisation s'inscrivent-ils dans le cadre de la société de consommation et de la définition de la valeur dans un système consumériste ?

²⁸⁷ En gras apparaissent les quartiers précédemment identifiés comme quartiers à forte croissance.

²⁸⁸ Sur les choix résidentiels de la haute bourgeoisie française, voir les travaux de Michel et Monique Pinçon (Pinçon-Charlot, Pinçon, 1989).

IV. LE DEVELOPPEMENT D'UN PAYSAGE URBAIN CONSUMERISTE GLOBAL ?

Si chaque cas de gentrification est spécifique, le processus et ses acteurs seraient très semblables d'un quartier à l'autre, d'une ville à l'autre, voire d'un pays à l'autre. Les descriptions des populations concernées, les acteurs impliqués, les paysages produits, les processus en cours, et les stratégies à l'œuvre tendent à converger. Depuis l'internationalisation des acteurs de la promotion immobilière (Sassen, 1991) à la diffusion des modèles d'action urbaine (Smith, 2002), la globalisation est-elle un des agents de l'homogénéisation du monde et des villes, tant du point de vue social, idéologique, technologique et économique que du point de vue architectural et urbain ? En quoi le cas parisien apporte-t-il de nouveaux éléments contradictoires ? Certains traits paysagers ou commerciaux des quartiers en cours de gentrification se ressemblent, notamment par un caractère « anticonformiste généralisé »²⁸⁹. Cela constitue un des paradoxes de la gentrification : comment, dans un contexte de revalorisation foncière et d'investissements immobiliers, contenir des prix suffisamment modérés pour maintenir sur place la marginalité, l'excentricité, l'expérimental et l'alternatif qui ont permis cette revalorisation ? Qu'est-ce que l'originalité dans un contexte où l'anticonformisme est érigé en norme sociale ? Dans quelle mesure les quartiers gentrifiés sont-ils le lieu d'expression et d'exhibition d'une nouvelle élite globale ? La globalisation de la question urbaine se traduit-elle vraiment par une internalisation du marché immobilier ? Dans le cas parisien, les étrangers jouent-ils un rôle particulier sur le marché ? Quels sont leurs quartiers favoris ? Les acquéreurs étrangers ont-ils des profils sociologiques spécifiques par rapport aux autres acquéreurs ? Participent-ils au processus de gentrification ?

A. Des quartiers de distinction et de consommation ?

Les nouvelles classes moyennes sont les principales actrices du processus de gentrification, au détriment des populations aux revenus plus modestes. Outre des contraintes financières, qu'est-ce qui pousse ces individus à s'installer dans des quartiers peu valorisés (et valorisant) ? Les dispositions esthétiques et culturelles de ces individus leurs permettent-elles d'entretenir un rapport distancié et de distinction avec ces quartiers ? Ou s'agit-il du reflet d'une consumérisation généralisée de l'espace urbain où tout peut être sujet à consommation, du moment qu'il est mis en scène ?

1. La gentrification comme stratégie de distinction

Gary Bridge emprunte le vocabulaire bourdieusien et analyse la gentrification comme étant un champ de la distinction (Bourdieu, 1979; Bridge, 1995, 2001a, b). Pour lui, l'habitat est un lieu privilégié d'expression de la distinction des nouvelles classes moyennes : le capital culturel et économique déployé dans le choix, l'aménagement et la décoration de leur logement leur

permet de se distinguer des autres classes. Les stratégies résidentielles sont une part importante de l'habitus culturel de classe ; la gentrification est une forme d'expression de ces stratégies de classe par le déploiement de capital culturel et économique dans le temps et l'espace. Inversement, la gentrification, par les stratégies qui y sont mises en œuvres et par les formes paysagères et sociales qu'elle crée, définit progressivement l'*habitus* de la nouvelle classe moyenne. Le rapport entre la construction d'une identité de classe (avec ses valeurs, goûts et cultures propres) et la gentrification des quartiers résidentiels est entretenu par un processus itératif et réflexif²⁹⁰.

D'autres auteurs corroborent cette analyse en remarquant que dans un rapport de forces où il s'agit pour les nouvelles classes moyennes d'échapper à la domination des classes supérieures tout en se démarquant des classes inférieures, avec néanmoins des contraintes financières plus ou moins fortes, « *le capital culturel et les enjeux symboliques jouent un rôle prépondérant* » (Dansereau, 1985 : 195). Les pionniers de la gentrification étant dotés d'un capital plus culturel qu'économique, la gentrification peut être perçue comme une stratégie de valorisation de ce capital culturel à travers un rapport esthétique à l'habitat, auquel s'ajoute une tendance à la revalorisation du mode de vie citadin (Bridge, 2001a ; Podmore, 1998). La localisation dans le centre permet une proximité avec les lieux d'animation et d'expression culturelle, commercial et intellectuel (facilitant la reproduction sociale du ménage) ; elle est ainsi un élément de distinction, face à l'homogénéité, l'universalité et la standardisation de la vie de « banlieusard ». Pourtant, la différenciation, élément constituant de la modernité, prend la forme aujourd'hui d'un sur-mesure de masse. Dans cet esprit, la gentrification tend vers une forme caricaturale où la différence esthétique devient elle-même un produit de masse et les paysages urbains sont standardisés (Jager, 1986 : 87). La gentrification, dans sa quête de différenciation, de même que les classes moyennes par leur volonté de se distinguer à travers un habitat différent, ne feraient que reproduire dans la ville cette massification de la différence. Ainsi peut-on considérer aujourd'hui la gentrification comme une forme consumériste de l'espace urbain par laquelle la nouvelle classe moyenne s'affirme grâce son capital culturel. Dans les premières expériences de gentrification, on était en présence d'une nouvelle classe moyenne qui, pour s'affirmer et se définir en tant que classe, prenait des risques (sociaux et économiques), cherchant, par des stratégies de distinction, à établir de nouvelles tendances et de nouvelles normes de ce qui est valorisant et valorisé. Aujourd'hui, la gentrification rentre dans le rang de la société de consommation dont elle est une forme urbaine.

2. La gentrification : une forme de la ville consumériste

Les nouvelles classes moyennes construisent leur identité selon des modèles distinctifs marquant les paysages urbains. Ceux associés à la gentrification sont l'expression visuelle et

²⁸⁹ On y trouve, par exemple, assez peu de magasins franchisés comparativement aux autres environnements commerciaux.

²⁹⁰ « L'esthétique de la gentrification illustre non seulement la dimension de classe du processus mais exprime également la constitution dynamique d'une classe sociale pour laquelle la gentrification est une caractéristique spécifique. La gentrification peut impliquer la formation d'une nouvelle classe autant qu'un concept en formation » (Jager, 1986 : 78). (« The esthetics of gentrification not only illustrate the class dimension of the process but also express the dynamic constitution of social class of which gentrification is a specific part. [...] Gentrification may also involve new class formation as well as a concept in formation »).

physique des changements dans les modèles de consommation au sein des villes, marqués par une forme de consommation à forte dimension symbolique (Baudrillard, 1970), et inspirés par les médias. Constatant que l'individualisation et la différenciation induisent, au-delà du déploiement de stratégies de distinction, la multiplication de marchés de niche dans la consommation, on peut alors considérer que la gentrification n'est pas un phénomène nouveau mais un phénomène qui change d'échelle. Elle correspond à une nouvelle idéologie de la consommation basée sur le style, la quête de la différence et le caractère urbain. Ici, la consommation et ses formes s'inspirent de certaines valeurs propres aux populations gentrifieuses, plutôt intellectuelles et cultivées, marquées par une rationalité esthétique. Prônant un refus des modes de vie aliénants et standardisés attribués aux banlieues, et la négation de la séparation entre espace de travail et espace de vie, les gentrifiers seraient à la recherche d'« authenticité », signifiant par-là la valorisation de l'artisanat, des grands espaces de vie, des maisons anciennes. Ainsi, Zukin souligne :

Quand les journaux et les magazines de décoration relataient des histoires de gentrification, ils **soulignaient les valeurs esthétiques** des maisons patrimoniales et des lofts. Ils **rendaient séduisants les modes de vie** des gens qui vivaient soit dans des maisons de villes en briques avec leurs boiseries originelles et leur cheminée, soit dans de vastes lofts industriels. D'une certaine manière, **l'image publique de la gentrification était une forme esthétique et un mode de vie artiste**²⁹¹.

Zukin, 1998 : 831

Si la gentrification procède d'un changement du profil social du quartier, le processus est plus perceptible par l'évolution de son appareil commercial ; par exemple, le nombre de nouvelles librairies peut être un révélateur pertinent. La gentrification reflète certaines normes en matière de consommation, dépassant le simple cadre de l'habitat. La population gentrifieuse recoupe en réalité deux types de populations : les gentrifiers résidents et les gentrifiers consommateurs, qui ne résident pas dans le quartier mais le fréquentent comme espace de consommation. Il ne s'agit pas d'une extension d'un mode de consommation élitiste, mais d'une nouvelle consommation de masse basée sur une culture commerciale de biens non standardisés. Les quartiers gentrifiés deviennent à la fois des lieux où l'on consomme et des lieux que l'on consomme ; la gentrification participe-t-elle alors à une sorte de consumérisation généralisée de l'espace public ? On peut se demander si la gentrification est un processus avant-coureur d'une évolution plus radicale des métropoles, généralisant la transformation des paysages urbains en paysages de consommation uniformisés, reflétant trois sphères de changement : la définition d'un nouveau mode de vie ; le capital symbolique porté par le lieu d'habitation et l'efficacité de la vie quotidienne²⁹² (Mills, 1993).

Au-delà d'un paysage de consommation, la gentrification reflèterait-elle la réorganisation du pouvoir comme le propose Sharon Zukin ? Selon elle, les quartiers gentrifiés seraient un type de

²⁹¹ « When newspapers and « lifestyle » magazines featured stories about gentrification, they emphasized the aesthetic values of historic homes and lofts. They glamorised the lifestyle of people who lived in either brownstone townhouse with their original panelling and wood-burning fireplaces, or in large factory lofts. To some degree, the public image of gentrification was one of aesthetics and an artistic lifestyle »

²⁹² La proximité des lieux de résidence, de travail et de loisirs permettrait à la fois des gains de temps (de transport) mais permet aussi de développer les réseaux sociaux et professionnels des individus. Toutefois, dans le contexte de la

« *paysage du pouvoir* », de « *landscape of power* » ; c'est-à-dire des paysages urbains produits par les changements d'organisation territoriale reflétant les changements des modes d'organisation du pouvoir (économique, politique et social) (Zukin, 1991). Qu'ils s'agissent de régions désindustrialisées, de quartiers gentrifiés, des banlieues riches où se concentrent les sièges sociaux d'entreprises, tous ces espaces sont des exemples de nouvelles localisations et représentations des lieux du pouvoir : des paysages du pouvoir. Ces lieux expriment comment un groupe d'individus en se localisant (ou plutôt en choisissant un certain type de localisation) médiatise des revendications d'identité culturelle, de pouvoir instituant et d'accumulation de capitaux. Ainsi, la gentrification est une forme d'appropriation d'une partie spécifique de l'espace urbain par une frange particulière des classes moyennes ; elle est le signe du changement de statut et de signification des centres-villes dans les agglomérations (notamment américaines) : de lieu de production industrielle à lieu de l'innovation et de la consommation culturelle. La gentrification est également la territorialisation (ou la forme territoriale) d'une nouvelle organisation de la consommation basée sur la mobilisation du capital culturel et sur la réflexivité.

A contrario, la consommation est régie aujourd'hui, également par des modalités autres que la rationalité économique. Ainsi, pour G. Lipoviesky, l'hyperconsommation²⁹³ a une dimension narcissique : on consomme pour soi, pour son bien-être (par le surinvestissement dans l'aménagement des salles de bain par exemple), pour sa santé (développement des alicaments et autres soins de confort), et surtout pour son plaisir (Lipovetsky, Charles, 2004). De même, François Ascher rappelle que, au-delà de toutes considérations éthiques ou nutritionnelles, si l'on choisit de dépenser plus pour de bons produits, c'est avant tout parce qu'ils sont bons et que l'on a plaisir à les déguster (Ascher, 2005). Ainsi, en matière résidentielle, au-delà du statut social que cela conférerait, il faut bien avouer qu'il est très agréable et pratique d'habiter et de se promener dans un quartier central commerçant ou en cours de gentrification, tel le secteur Montorgueil ou les Batignolles à Paris.

3. Ambiguïtés et paradoxes de la gentrification

L'évolution économique et foncière, les transformations sociales et familiales, la part du goût dans les choix résidentiels et la place de la culture dans le développement urbain sont des faits concomitants et non exclusifs. La gentrification doit être considérée comme un processus complexe voire paradoxal.

D'abord, les acteurs du processus ont une position ambiguë par rapport au processus lui-même et à ses effets. Les pionniers sont souvent *in fine* victimes du processus qu'ils ont eux-mêmes (involontairement) provoqué et permis. Plus généralement, les gentrifiers « *sont à la fois des créateurs-consommateurs de nouvelles valeurs d'usage, des propriétaires objectivement intéressés à la valorisation de leurs investissements, et aussi des producteurs ayant misés ou constitué, au sein même du mouvement de transformation du milieu local, leur propre place sur le marché du travail* » (Dansereau, 1985 :198). Ces ambiguïtés apparaissent de manière

métropolisation où mobilité et multi-appartenance (sociale et territoriale) caractérisent le mode de vie citadin, il convient de modérer de telles affirmations.

²⁹³ C'est ainsi qu'il caractérise la consommation dans un contexte hypermoderne.

exacerbée dans les discours produits sur la gentrification et ses quartiers, que ce soit par les victimes du processus qui ont de plus en plus de difficultés à se loger convenablement ; par les observateurs extérieurs (journalistes, chercheurs ou autres) qui dénigrent et moquent le processus et ses agents ; mais surtout, et paradoxalement, par les acteurs-bénéficiaires du processus qui critiquent les évolutions qu'ils ont produites et dont ils sont le produit²⁹⁴. Certains intellectuels ont une attitude ambivalente face à la gentrification : s'ils s'accordent pour dire qu'elle a des effets néfastes sur les opportunités de logements des plus pauvres et qu'elle dénature « les quartiers populaires au charme d'antan », ils sont pourtant, par leur appartenance aux classes moyennes supérieures identifiées comme potentiellement gentrifieuses, les principaux acteurs, agents, et bénéficiaires de ce processus. Or il est difficile de se reconnaître partie prenante d'un processus que l'on souhaite critiquer ; cela demande une forte capacité à l'auto-analyse et à l'autocritique²⁹⁵.

La gentrification procède simultanément par l'évolution de la clientèle des commerces et services d'un quartier et par le changement de son peuplement. Or ces différentes populations ont des effets différents sur le quartier et portent sur ces changements des avis contradictoires. Cela recoupe le paradoxe majeur de la gentrification qui réside dans le conflit d'intérêts entre ceux qui produisent de la valeur symbolique (les pionniers de la gentrification) et ceux qui la transcrivent économiquement par des investissements financiers (les promoteurs immobilier, et plus généralement les nouveaux accédants à la propriété). L'enjeu est alors de savoir comment, tout en attirant les investissements dans un quartier en cours de gentrification, maintenir des prix suffisamment modérés pour conserver l'originalité et le caractère bohème sur lequel s'est construite la nouvelle valeur symbolique du quartier. En effet, les modèles et les schémas socio-spatiaux autrefois perçus comme marginaux, s'opposant au travail productif de la ville, peuvent aujourd'hui opérer comme des éléments clés dans un nouveau régime d'accumulation du capital. Par exemple, R. Lloyd montre que l'ancien quartier industriel de Wicker Park à Chicago est gentrifié par le développement d'un tissu économique puisant ressources humaines et innovation dans la contre-culture ou dans la rue ; le quartier hébergeant les activités et individus marginaux devient le lieu de travail, d'exposition et de vente des designers locaux (Lloyd, 2002). Mais il apparaît alors une nouvelle contradiction : comment permettre la reproduction d'une force de travail innovante qui se nourrit de modes de vie marginaux face aux tendances à l'homogénéisation produites par les investissements massifs de capitaux ? De même, la gentrification, par la sélection socio-économique qu'elle entraîne, encourage la privatisation et l'appropriation de l'espace public par un groupe d'individus solvables alors même que la convivialité est mise en avant dans les représentations et les discours de légitimation des gentrificateurs (Zukin, 1998) ; ce qu'Eric Charmes appelle « *l'éthique de la gentrification* » (Charmes, 2003).

²⁹⁴ Le plus édifiant en la matière est la prose de Zurban (hebdomadaire recensant les événements culturels sur Paris) : tout en mettant en valeur tel ou tel quartier, il fustige les « bobos », qui constituent pourtant l'essentiel de son lectorat ! Ou le film *Chacun cherche son chat* de Cédric Klapisch portant un regard nostalgique sur le quartier Bastille en cours de gentrification, et qu'il a, du même coup, médiatisé et popularisé.

²⁹⁵ On peut par exemple citer le cas de Naomi Klein qui, dans son livre *No Logo*, brûlot anti-capitaliste et anti-marques, dit habiter dans un loft et redoute la gentrification de son quartier à Toronto ! (Klein, 2000 :15). Butler reconnaît, lui, en introduction de son ouvrage son appartenance à la catégorie des gentrificateurs (Butler, 1997).

Finalement, face à ces paradoxes, on peut se demander si la gentrification ne participerait pas simplement à un cycle endémique du marché capitaliste de valorisation-dévalorisation-revalorisation des quartiers urbains. En portant un regard historique sur la ville, on constate en effet que les changements de valeurs sont souvent liés à un changement de fonction. Or, si la gentrification consacre souvent des quartiers qui perdent une fonction artisanale ou industrielle pour devenir résidentielle, elle intervient également dans des quartiers résidentiels dont les occupants changent. On pourrait également concevoir la gentrification comme une réponse ou un effet de l'accroissement numérique des nouvelles classes moyennes, voire comme un artéfact signalant plus le changement de statut socio-économique des individus qu'un changement d'individus. En quoi la gentrification se différencie-t-elle de ce cycle économique ? Peut-être par l'accélération du processus, sa vitesse et son ampleur.

B. La gentrification, marqueur de la ville globale ?

Pour beaucoup, au-delà de l'inscription urbaine de l'émergence des nouvelles classes moyennes, la gentrification représente une modalité urbaine de la globalisation, participant à la mise en forme de paysages urbains globaux. S'agit-il d'une tendance à l'homogénéisation des paysages par une homogénéisation des modes de consommation ? La diffusion des modèles urbains est-elle catalysée et accentuée par la mobilité des individus ?

1. La gentrification : marque des paysages urbains globaux ?

Certes, les quartiers gentrifiés ont pour caractéristiques d'avoir un minimum d'éléments architecturaux remarquables et d'historicité²⁹⁶, ainsi que le développement d'un appareil commercial spécifique. Comme l'avance M. Rofe, un gentrifier d'un pays se sentira rapidement chez lui, trouvera facilement ses marques dans un quartier gentrifié d'une autre ville (Rofe, 2003 : 2521). Alors que le retour dans les quartiers centraux pouvait être considéré comme une marque de distinction de la nouvelle classe moyenne émergente, en particulier dans les villes nord-américaines, la diffusion de ce processus dans de nombreuses villes du monde mène à une conséquence paradoxale : la gentrification procède à une homogénéisation des paysages urbains.

La gentrification est donc une expression de la globalisation de la culture dans un monde postmoderne, un exemple de la manière dont un processus qui vise ostensiblement à exprimer les différences aboutit à une certaine conformité globale et un manque de caractère distinctif²⁹⁷.

Carpenter, Lees, 1995: 288

En fait, on assiste plutôt à une indigénisation voire une cannibalisation, permise, selon Arjun Appadurai, par le « *travail de l'imagination* » (Appadurai, 1996) ; c'est-à-dire, un enchâssement entre une grande variété d'instruments d'homogénéisation et les caractères ou particularismes

²⁹⁶ Dans de nombreux pays anglophones, cela se traduit par une architecture victorienne assez similaire de Melbourne à Toronto, en passant par le Cap, ou par la patrimonialisation des bâtiments industriels. En France, la législation sur les secteurs sauvegardés a permis la revalorisation des centres anciens (sur la patrimonialisation, voir Bourdin, 1984). Dans un autre registre, à Paris, la rareté des maisons de villes et autres types de logements individuels a rendu les maisons ouvrières de quartiers comme la Mouzaïa, dans le populaire 19^{ème} arrondissement, très convoitées.

²⁹⁷ « gentrification is thus one expression of the globalization of culture in a post-modern world, an example of how a process that ostensibly aims to express difference results in a measure of global conformity and a lack of distinctiveness »

locaux²⁹⁸. La gentrification est le fruit de circulation des flux de population, d'images et de significations, constitutifs d'un « *monde imaginé* » (Appadurai, 1990) ; elle est aussi la mise en exposition (certains diraient la mise en culture) de la créativité locale. Les caractéristiques locales sont exacerbées par une mise en lumière du patrimoine culturel, architectural, social et urbain local. Les quartiers gentrifiés sont à la fois des espaces d'exposition et de vente des créateurs locaux, et aussi les territoires de développement de nouvelles entreprises technologiques locales (Solnit, Schwartzberg, 2000; Graham, Guy, 2002 ; Lloyd, 2002).

2. "I want to be global... but I'm not an elite !"

Un des préjugés les plus tenaces concernant la gentrification affirme que les acteurs du processus appartiendraient à une « élite globale », une communauté globale émergente (Rofe, 2003) (ou comme l'affirme J. Donzelot des « *hypercadres* » de la globalisation (Donzelot, 2004)). Il convient de modérer ces propos trop caricaturaux, et de les confronter aux données statistiques du marché immobilier parisien.

Longtemps, gentrifiers et élites globales ont été définis tous les deux comme étant le produit de changements économiques à l'origine de l'émergence d'une nouvelle classe de cadres supérieurs (Rofe, 2003 : 2519). Mais ces deux groupes ont un ancrage territorial différent : les élites globales transnationales ne sont pas liées à leur pays d'origine mais plutôt, à un niveau global, à une communauté non localisée, qui « *croit vivre dans une culture mondiale* »²⁹⁹ ; les gentrifiers représentent une sorte d'élite locale aspirant à une meilleure qualité du cadre de vie, qui construirait son identité par une stratégie distinctive dans ses choix résidentiels. M. Rofe propose qu'il s'agit en fait d'un même groupe. Non pas que tous les gentrifiers soient des élites globales (et inversement) mais que certains d'entre eux s'identifient eux-mêmes comme étant cosmopolites, c'est-à-dire qu'ils connaissent, apprécient, et s'approprient des éléments de cultures différentes et lointaines. Les gentrifiers développent des compétences esthétiques faisant référence à leur sentiment d'appartenance au monde : après un cours de tango et avant d'aller voir un film taïwanais, on dîne entre amis dans un restaurant thaï, en buvant du vin australien, sur un arrière-fond sonore de musique électronique islandaise. Pour M. Rofe, ces compétences participent à des stratégies distinctives pour les gentrifiers se considérant ainsi appartenir à une élite et une communauté globale et cosmopolite.

Pourtant, la démocratisation du tourisme international permet à de plus en plus d'individus de voyager, et éventuellement de vivre quelques années dans un pays étranger. Le développement des technologies de communication et l'émergence de grandes entreprises multinationales dans les industries culturelles et les médias facilitent la large diffusion internationale des œuvres et des idées. L'étranger et l'altérité deviennent plus accessibles à tous ; la connaissance des cultures étrangères n'est plus l'apanage des classes supérieures. Alors peut-on vraiment associer

²⁹⁸ « Si la globalisation de la culture n'est pas la même chose que son homogénéisation, elle implique toutefois l'usage de divers instrument d'homogénéisation (armements, techniques de publicité, hégémonie de certains langages et styles d'habillement) qui sont absorbés dans les économies politiques et culturelles locales pour être ensuite rapatriés comme des dialogues hétérogènes de souveraineté nationale, de libre entreprise et de fondamentalisme dans lesquels l'Etat joue un rôle de plus en plus délicat. [...] l'Etat est devenu l'arbitre de ce *rapatriement de la différence*. [...] La culture globale se caractérise essentiellement, aujourd'hui, par le fait que les politiques d'effort mutuel de ressemblance et de différence se cannibalisent les unes les autres. » (Appadurai, 1996 : 80).

²⁹⁹ « *believe they live in a world culture* » (Rofe, 2003).

les gentrifiers à une élite globale de part leurs compétences esthétiques globales ? Si les nouvelles classes moyennes ont une propension à s'ouvrir au monde et à voyager, cela n'en fait pas pour autant des dangereux capitalistes de la finance internationale ni des soldats à la solde du grand capital que certains prédisent. C. Bidou souligne que les gentrifiers sont « *ceux qui servent la nouvelle économie mondiale et qui, bien que bien payés, ne correspondent pas à des très riches au sens des classes dominantes ou bourgeoises traditionnelles* » (Bidou-Zachariassen, 2003 : 13). Si, comme le note Rofe, les gentrifiers « *veulent être globaux* »³⁰⁰ et souhaitent accéder à un certain statut social, en utilisant le caractère « global » comme élément de distinction, ils ne sont cependant pas les acteurs principaux de cette globalisation. En termes bourdieusiens, on pourrait dire que les gentrifiers correspondent à la fraction dominée des classes dominantes à l'échelle globale. Les vraies élites de la globalisation (les fractions dominantes des classes dominantes) continuent d'habiter dans des quartiers riches, anciens ou nouveaux (Wagner, 1998), ce qu'illustre l'exemple des acquéreurs étrangers à Paris.

3. Un Paris de carte postale : le cas des choix résidentiels des étrangers à Paris

Paris est une métropole internationale, participant au système économique global, et accueillant une population étrangère importante et diversifiée (Sassen, 1991, 1994). A l'aide de la base Bien, nous avons réalisé une analyse statistique sur les acquéreurs étrangers à Paris, et sur leur choix de localisation. Après un rapide aperçu du marché spécifique des acheteurs étrangers, nous montrerons en quoi la localisation des acheteurs étrangers infirme l'idée pourtant généralement admise du caractère « global » de la gentrification.

a. Les acquéreurs étrangers à Paris

D'après la Chambre des notaires de Paris, il y a eut, de 1992 à 2003, 21220 ventes immobilières à des acquéreurs de nationalité étrangère, ce qui représente environ 6% du volume total des ventes sur cette période. Ils sont originaires majoritairement des autres pays de l'Union Européenne³⁰¹ (à plus de 48%) et d'Afrique (18%). Leur participation au marché a beaucoup augmenté pendant les années 1990 mais stagne depuis 2000 (à environ 3200 mutations par an). Pour l'ensemble des mutations, les étrangers achètent en moyenne des biens plus chers. Le prix moyen au m² est de 30% supérieur au prix parisien moyen, et ce de manière constante dans le temps. Toutefois, une analyse plus fine révèle des différences fortes entre les quartiers : si les étrangers sont prêts à payer plus cher pour habiter Paris, c'est surtout dans les arrondissements centraux et de l'ouest³⁰² que cette capacité de paiement est ressentie. Par contre dans les arrondissements plus périphériques³⁰³, les acquéreurs étrangers achètent des biens moins chers (rapporté au m²) que la moyenne. Si l'intérêt des étrangers pour Paris ne se dément pas, on ne peut pas pour autant affirmer qu'ils provoquent l'emballement du marché, sauf peut-être sur quelques micro-secteurs comme l'île de la Cité.

La composition sociale de la population des acquéreurs étrangers est plus populaire et plus âgée que l'ensemble des acquéreurs parisiens : il y a 12,6% d'ouvriers parmi les acquéreurs étrangers

³⁰⁰ « *want to be global* ».

³⁰¹ Il s'agit des 14 autres pays de l'Union Européenne, avant l'élargissement du 1^{er} mai 2004.

³⁰² C'est-à-dire les 1^{er}, 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème}, 5^{ème}, 6^{ème}, 7^{ème}, 8^{ème} et 16^{ème} arrondissements, soit les plus chers de la capitale.

³⁰³ En particulier dans les 19^{ème} et 20^{ème} arrondissements.

contre seulement 2,9% parmi l'ensemble des acquéreurs. Au vu des remarques précédentes concernant les prix moyens des appartements, on peut supposer que les inégalités sociales et les différences de capacité d'investissement dans le corpus des acquéreurs étrangers sont plus importantes que dans l'ensemble de la population étudiée.

b. Les choix de localisation des acquéreurs étrangers à Paris

La répartition spatiale des acquéreurs étrangers est très variée³⁰⁴. D'abord, on remarque que les quartiers où la proportion d'acquéreurs étrangers est la plus importante sont parmi les plus centraux et surtout les plus chers de la capitale, à l'exception notable du quartier La Chapelle. Proches de la Seine et des principaux monuments, ils représentent les secteurs les plus emblématiques de la capitale, le Paris des cartes postales (Notre-Dame, Le Louvre, le Musée d'Orsay, le Marais, St Germain des Près, les Champs-Élysées, la Tour Eiffel). Dans trois d'entre eux, les étrangers représentent près d'un acquéreur sur cinq (Gaillon, Champs-Élysées, Notre-Dame). Toutefois, certains de ces quartiers connaissent très peu de mutations immobilières (par exemple Gaillon, St Germain l'Auxerrois ou Palais Royal connaissent moins de 1000 mutations dans une période de 11 ans), ce qui peut expliquer des taux de présence d'étrangers très importants.

Fig. 19. Part des étrangers parmi les acquéreurs (1992-2003)



Données : Chambre des Notaires de Paris ; cartographie : Elsa Vivant

Ensuite, les choix de localisation diffèrent selon les origines géographiques des acquéreurs. La « communauté » la plus localisée est la communauté asiatique dont 10% des membres accédants à la propriété sont concentrés dans le quartier de la Gare (13^{ème} arrondissement), où ils représentent près de 57% des étrangers. On pouvait s'attendre à de tels résultats vu la forte concentration de commerces asiatiques dans ce secteur, considéré comme le Chinatown parisien. Toutefois, il convient de mesurer les conclusions que l'on pourrait tirer de ces premiers résultats car ramené au nombre total de mutations sur le secteur, les acquéreurs asiatiques représentent environ 4% du total des acquéreurs. On pourrait également développer le cas des

³⁰⁴ De 3 à 25% d'acquéreurs étrangers selon les quartiers.

acquéreurs africains, très présents dans les quartiers La Goutte d'Or et la Chapelle (18^{ème} arrondissement). Par contre, le cas des acquéreurs européens n'est pas très déterminant car ils sont tellement majoritaires dans le corpus des acquéreurs étrangers qu'ils se retrouvent dans de très nombreux quartiers dans des proportions similaires. Le cas des acquéreurs nord-américains est plus instructif : le choix pour le Paris chic, glamour et imaginé est accentué pour cette sous population. Ils s'installent principalement dans les quartiers centraux, proches de la Seine, anciens, touristiques et bourgeois (le Marais, Saint Germain des Prés et le 7^{ème} arrondissement).

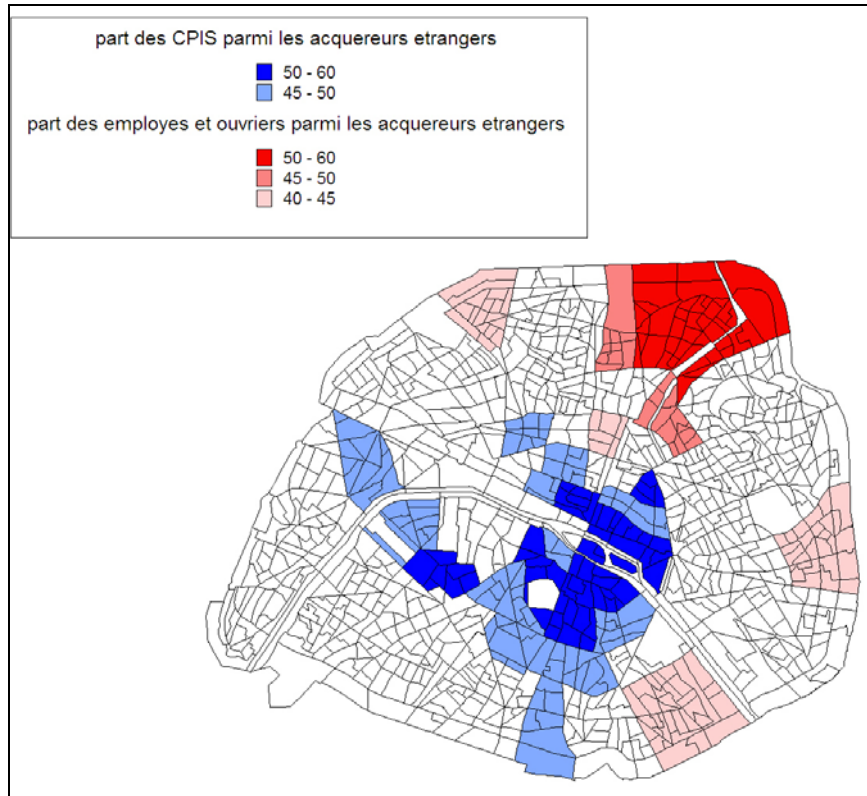
Recherchant à Paris une image romantique de la capitale, l'entrée des étrangers aisés sur le marché immobilier comme acquéreurs soulignerait plutôt l'achèvement du processus de gentrification ; la stabilisation du quartier et l'internationalisation de son marché immobilier correspondent à l'entrée du quartier dans l'imaginaire porté par la ville. Par exemple, alors que la gentrification de ce secteur peut être considérée comme achevée, le quartier du faubourg Saint-Antoine ne connaît une arrivée d'acquéreurs étrangers que depuis une date très récente, et qui reste cependant assez marginale. Lors d'un entretien, un agent immobilier officiant dans ce secteur a remarqué que l'attrait des étrangers pour l'Est parisien est très faible (seulement 3 à 4% du marché) et récent (depuis la fin des années 1990). En ce qui concerne sa propre clientèle, il constate que les étrangers sont principalement des anglais recherchant un pied à terre à Paris, investissant en moyenne 100 à 150 000 euros, et ayant une demande très précise :

Des **anglais**. [...], c'est vraiment l'**immeuble ancien**, surtout **pas du récent**. De toutes façons, ils n'iront pas dans du récent. Ou alors avec des **poutres**, des **tomettes**. Il faut leur **moultres**, le **parquet**, la **cheminée** ou les **poutres**, les **tomettes**, les **immeubles du 18^{ème} ou du 17^{ème}**, où il y a les **marches encore de guingois**. Ils sont très **heureux** comme ça. Ça leur fait **plaisir**. Alors là, vous leur montré ça, ils sont **heureux**. Autrement, dans du récent, vous les mettez pas dans du récent.

Jean SAUVAGEOT, agence Diderot Immobilier, 143, bd Diderot, le 6 mars 2003

De même que la nationalité de l'acquéreur peut être un analyseur des choix résidentiels, les profils socio-économiques et l'âge des acquéreurs sont des éléments discriminant les choix résidentiels des acquéreurs étrangers. Ces facteurs interviennent de manières plus flagrantes dans les différences de choix de localisation dans le cas des acquéreurs étrangers que pour l'ensemble des acquéreurs. Cela révèle des inégalités socio-économiques très fortes. En termes de catégories socioprofessionnelles d'abord, les différences de profils des acquéreurs entre quartiers sont beaucoup plus marquées en ce qui concerne les étrangers que l'ensemble de la population. Alors que pour l'ensemble des acquéreurs, aucun quartier ne concentre plus de 50% d'une catégorie socioprofessionnelles ; pour les étrangers, trois quartiers accueillent plus de 50% de Catégories professionnelles intellectuelles et supérieures et trois autres plus de 50% de catégories populaires (employés + ouvriers). Pour cette dernière catégorie surtout, on constate que dans dix-huit quartiers, ils représentent plus de 30% des acquéreurs étrangers ; alors que pour l'ensemble des acquéreurs, aucun quartier ne dépasse 30% d'employés et ouvriers parmi les acquéreurs.

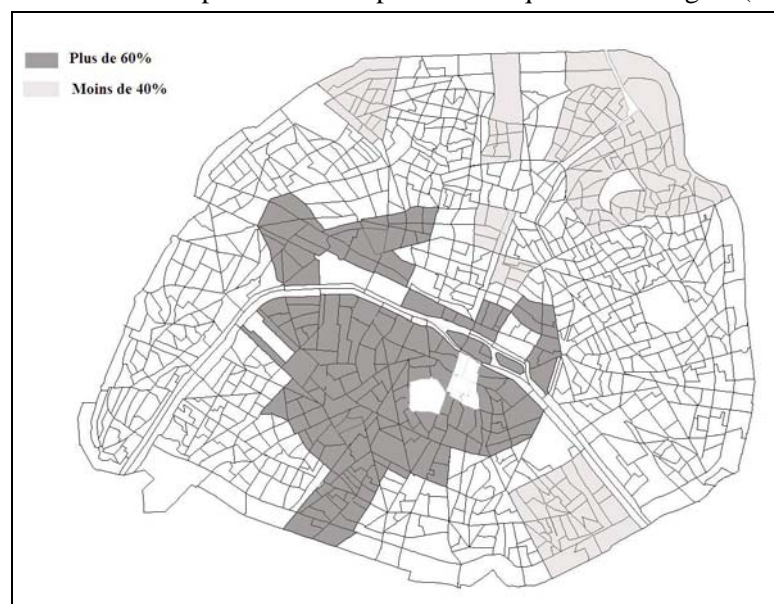
Fig. 20. Une ségrégation socio-spatiale très marquée pour les étrangers



Données : base Bien, Chambre des Notaires de Paris ; graphique : Elsa Vivant

De même, les répartitions par âge dans les quartiers sont plus marquées que pour l'ensemble des acquéreurs : une majorité de quartiers accueille une population plus âgée. En effet, dans vingt-deux d'entre eux, plus de 60% des acquéreurs ont plus de 45 ans, dans certains, cette proportion atteint même 70% (Saint Germain l'Auxerrois, Odéon, Saint Germain des prés). Seulement huit ont plus de 60% de leurs acquéreurs étrangers âgés de moins de 45 ans.

Fig. 21. Part des plus de 45 ans parmi les acquéreurs étrangers (1992-2003)



Données : base Bien, Chambre des Notaires de Paris ; graphique : Elsa Vivant

Enfin, intéressons-nous aux quartiers ayant évolué rapidement ces dernières années. D'abord, il est intéressant de constater que ces quartiers se situent légèrement au-dessus de la moyenne parisienne quand à la présence d'acquéreurs étrangers³⁰⁵. Etudier les profils socioéconomique de ces acquéreurs étrangers par rapport à l'ensemble des acquéreurs du quartier est par contre plus percutant. Dans six quartiers sur sept (le septième étant Chaussée d'Antin dont le faible effectif limite de toutes façons l'interprétation), la part des ouvriers et employés est beaucoup plus importante que dans l'ensemble de la population. Parallèlement, la part des catégories supérieures est plus faible. On peut donc dire que la population étrangère de ces quartiers identifiés comme gentrifiables n'appartient pas aux nouvelles classes moyennes (globales). Au contraire, cela montre que ces quartiers sont encore des zones importantes pour les communautés de migrants ; par exemple, dans le 10^{ème} arrondissement se trouvent d'importantes communautés turque, est-européenne et indo-pakistanaise. La gentrification dans ces quartiers n'est pas le produit de l'installation massive d'une population étrangère fortunée. Elle se caractérise d'autre part par la cohabitation de populations très diverses. Le cosmopolitisme affiché par les nouvelles classes moyennes valorise cette co-présence de communautés culturelles différentes (Rofe, 2003; Bellavance, Valex *et al.*, 2004; Fridman, Ollivier, 2004b; Peterson, 2004).

A Paris, il apparaît donc que la composante internationale de la clientèle du marché immobilier n'est pas déterminante dans les processus de gentrification. D'abord parce que les acquéreurs étrangers ont globalement un profil socio-économique plus modeste que l'ensemble des acquéreurs. Ensuite parce que les catégories les plus favorisées s'installent préférentiellement (et d'une manière encore plus nette que pour l'ensemble des acquéreurs) dans des quartiers déjà très valorisés, portant des images et des représentations caricaturales de la capitale hors des frontières. L'arrivée d'étrangers aisés dans un quartier est le signe de l'aboutissement du processus de gentrification du quartier, révélant son entrée dans le corpus des images et représentations symboliques de la ville. Quand un quartier attire des élites étrangères, il est déjà gentrifié. Le Marais en est un bon exemple, et le faubourg Saint-Antoine semble entrer dans un processus similaire³⁰⁶.

³⁰⁵ La moyenne parisienne est de 5,86% d'acquéreurs étrangers ; dans les sept quartiers repérés, la moyenne se situe entre 5,2 et 6,5%. Deux quartiers se différencient : Folie Méricourt, à 7,68%, et Chaussée d'Antin, à 8,85%. Toutefois, dans ce quartier, le nombre de transactions est très faible.

³⁰⁶ Toutefois, si les quartiers centraux, de par leur périmètre très circonscrit peuvent être considérés comme homogènes et sont aisément analysables, certains quartiers périphériques, plus vastes et plus peuplés, défient l'analyse statistique à cette échelle. Par exemple, le quartier Clignancourt (18^{ème} arrondissement) accueille un nombre important d'étrangers, de profils très variés. Cependant, cela recoupe des réalités très contrastées entre deux secteurs : d'un côté la Butte Montmartre (prix élevés, forte présence des Catégories Professionnelles Intellectuelles et Supérieures, image de marque internationale très positive), de l'autre Barbès et Château Rouge (prix parmi les plus bas du marché, habitat très dégradé, acquéreurs majoritairement employés ou ouvriers, plus forte concentration d'acquéreurs africains).

V. L'ARTISTE : CATALYSEUR DE GENTRIFICATION ?

Quel peut être le rôle des artistes dans la revalorisation symbolique des espaces et en quoi cela permet-il de comprendre leur rôle dans la gentrification ? L'empreinte symbolique de l'artiste peut marquer le territoire urbain contemporain à plusieurs échelles : de l'espace privatif (le logement) au quartier. A partir du cas très connu de Soho (à New York), nous étudierons l'exemple de la transformation de bâtiments industriels ou artisanaux en lieu de travail et de résidence d'artistes, préfigurant la création de lofts, aujourd'hui très médiatisés et valorisés, et cependant anecdotiques sur le marché parisien. Ensuite, nous mettrons en évidence comment l'image de l'artiste peut être aujourd'hui utilisée pour valoriser un quartier ou un secteur ; pour en venir, enfin, au cas particulier des secteurs où sont ou ont été implantés des squats d'artistes. Ceux-ci ont-ils eu une influence sur le marché immobilier local ?

A. L'exemple de Soho ou l'archétype de l'artiste gentrifier

En préambule, revenons sur l'exemple du redéveloppement du quartier de Soho à New York, où l'installation d'artistes a joué un rôle déterminant dans la revalorisation du secteur. Les spécificités de ce quartier en font un cas extrême et quasiment mythique dans l'étude de l'imbrication entre culture et capital dans la revalorisation urbaine. Il est devenu un symbole urbain des années 1970 et 80, et le loft est son icône. L'histoire des quartiers d'artistes est ancienne ; pourtant, l'exemple de Soho donne une dimension nouvelle au rapport des artistes aux quartiers qu'ils occupent ; leur présence participe à la revalorisation, d'abord symbolique, du secteur. Au cours des années 1960 et 70, des quartiers centraux de Manhattan, abandonnés par les activités industrielles et laissés en friches, ont été occupés, parfois illégalement, par des artistes, initiant leur reconquête urbaine. D'une certaine manière, Soho est un cas extrême, car ce phénomène va au-delà des études urbaines et touche aux transformations profondes qu'a connues le monde de l'art dans les années 1970 (Bordeuil, 1994). Il s'agit de deux processus concomitants qui s'enrichissent mutuellement : la gentrification d'un quartier en friche par des artistes, d'une part, et l'accession d'un quartier au statut de place centrale du marché international de l'art, d'autre part.

1. Soho ou la naissance d'un quartier

Soho était un quartier industriel qui a peu à peu été abandonné par les entreprises, les locaux étant inadaptés, vétustes, ou difficilement accessibles. Ces lieux sont devenus vacants, mais rapidement des artistes ont pris l'initiative d'investir ces friches. Dans les années 1960, les premiers artistes ont occupé ces bâtiments de manière illégale ; il ne s'agissait pas de squats mais d'accords non déclarés (avec le paiement de loyers non déclarés) avec les propriétaires pour occuper des locaux, sans respect des règles d'urbanisme pour l'utilisation des sols. Suite à de nombreux problèmes de sécurité, l'utilisation de ces bâtiments pour des activités non

industrielles a été autorisée et réglementée, les artistes déjà présents ont été régularisés³⁰⁷. Par la suite, la fonction résidentielle de ces lofts a été reconnue et légalisée par les autorités municipales en 1971. Cette clarification juridique a entraîné le développement d'un marché immobilier sur le secteur, permettant à des artistes d'acheter leur loft. Elle a surtout rassuré les investisseurs et promoteurs qui ont lancé de vastes opérations de réhabilitation de lofts à des fins résidentielles, ouvert à d'autres populations. Dès le début des années 1970, les nouveaux résidents des lofts de Soho n'étaient plus si différents des autres habitants de Manhattan : ils appartenaient au quartile supérieur (en matière de catégories socioprofessionnelles) des new yorkais. En 1976, un autre quartier de Manhattan, Tribeca, a connu une reconversion de ses bâtiments industriels en lofts résidentiels, où la fonction artistique n'apparaît plus.

Dans ce cas particulier, il faut préciser qu'il n'y a pas de remplacement d'une population ouvrière par la classe moyenne : il s'agissait d'un site industriel inhabité. En fait de gentrification, on assiste plutôt à la résidentialisation d'un quartier d'activités par la reconversion de locaux industriels ou artisanaux en « lofts », d'abord atelier de création artistique et logement de l'artiste. Puis, peu à peu, par abandon de la vocation créative, les lofts vont devenir un type de logement, et un mode de vie, recherché par les classes moyennes supérieures et intellectuelles (Zukin, 1982). S. Bordeuil montre que la gentrification est le résultat d'opportunités immobilières : la reconversion des bâtiments industriels offre des possibilités de profits importants par la position centrale du secteur dans Manhattan, validant la théorie du *rent gap* évoquée plus tôt (Bordeuil, 1994). Zone dévalorisée à proximité de Wall Street, Soho avait été l'objet de nombreux projets de développement privés dans les années 1960 (notamment le plan Rockefeller), crédibilisés par les plans d'urbanisme confirmant la désindustrialisation de la zone, mais freinés par le flou juridique entourant Soho et par le ralentissement du marché immobilier. Pendant les années 1960, ces projets se heurtent également aux intérêts du gouvernement municipal démocrate dont la base électorale est encore constituée par les ouvriers et populations habitant dans des quartiers populaires ou dévalorisés proches de Soho et violemment hostiles à la spéculation immobilière, par un militantisme de proximité sur le droit à la ville et au logement. C'est la loi municipale J-51-2.5 de 1975, combinant abattement fiscal à long terme et exemption de la taxe pour la reconversion résidentielle de bâtiment industriel, qui a réellement offert Soho aux appétits des aménageurs privés et des promoteurs (Zukin, 1982). Ces nouvelles dispositions marquèrent l'ultime étape de la désindustrialisation de Manhattan, reconnu et encouragée par la municipalité. Si les artistes pionniers sont victimes du processus de gentrification de Soho, poussés à partir par la hausse des prix dès les années 1970, les plus touchées sont les dernières petites entreprises industrielles artisanales qui étaient restées dans Soho pour bénéficier des effets d'agglomération, de la proximité d'un marché, et de faibles coûts locatifs. Elles ont dû, face aux promoteurs immobiliers, quitter Soho, entraînant avec elles leurs emplois et employés. Ainsi, Soho est-il également le symbole de la transformation de l'économie urbaine postindustrielle.

Néanmoins, Samuel Bordeuil relativise l'importance des considérations uniquement économiques du *rent gap* à Soho, en mettant en lumière une autre caractéristique du site : son

³⁰⁷ En cas d'incendie, les services de secours ne pouvaient ni repérer ni accéder au sinistre. La régularisation a permis aux occupants de signaler leur présence (par une marque sur la porte).

« a-territorialité ». Il entend par-là que cet espace avait perdu sa pertinence de quartier et son identité, sans pour autant être inoccupé ; il est devenu peu à peu un espace friche, déserté par les industries. C'est dans ce contexte de vide fonctionnel que les artistes se sont appropriés le site, utilisant ces qualités postindustrielles pour affirmer un nouveau modèle artistique et urbain. Ensuite, seulement, les promoteurs ont pu (et su) tirer profit de cette identité recréée par les artistes. Cela rejoint une dimension importante des processus de revalorisation urbaine : c'est lorsque un site perd sa fonction qu'il est susceptible de prendre une valeur symbolique patrimoniale.

2. L'inscription territoriale comme moyen de construction de l'identité de l'artiste

L'artiste contemporain accorde une place importante, dans la qualification de son travail en œuvre d'art, à la transgression des normes, des valeurs et des frontières (Heinich, 1998). Cela le prédispose à franchir notamment les frontières territoriales en investissant de nouveaux lieux, en se confortant à l'altérité que constitue le monde industriel pour les milieux artistiques et intellectuels³⁰⁸. De même, l'inscription territoriale de l'artiste dans un quartier spécifique, à proximité de ses pairs et des autres acteurs des mondes de l'art, est une manière pour lui d'intégrer un réseau social et professionnel, et également de construire sa légitimité en tant qu'artiste. Il existe, à Soho, deux figures de l'artiste gentrifier dont S. Bordeuil dépeint les portraits (Bordeuil, 1994). D'une part, l'artiste débrouillard, bricoleur et sans argent qui, pour pouvoir travailler, s'installe dans des quartiers ou des locaux vétustes. Il initie ainsi inconsciemment un processus de valorisation immobilière dont il sera *in fine* victime. D'autre part, le galeriste³⁰⁹ qui, plus cyniquement, s'installe et prépare stratégiquement la reconquête de certains quartiers. Le galeriste est un commerçant comme un autre et ses stratégies de localisation sont plus finement étudiées que celles de l'artiste. On assiste alors à la transformation de « l'atelier-coulisse » de la création en « atelier-galerie », scène de la création. Par exemple, de nombreuses galeries new-yorkaises ont ouvert des succursales à Soho (puis à Tribeca et East Village), suivant les artistes et précédant les promoteurs. Cette mise en exposition des œuvres sur leur lieu de création participera à l'affirmation du quartier de Soho comme place centrale du marché mondial de l'art.

Aujourd'hui, Soho est devenu à la mode avec une concentration de résidences célèbres et luxueuses, de boutiques de luxe, de galeries d'art et « *juste ce qu'il faut d'artistes moins célèbres et même pauvres pour assurer l'indispensable touche « bohème », du dernier chic pour ce genre de milieu* » (Sassen, 1991: 265). Le cas du quartier de Soho est un cas limite : il n'y a aucune nécessité pour qu'un quartier d'artistes et de création soit aussi un quartier d'exposition

³⁰⁸ On pourrait se demander dans quelle mesure certains artistes ont pu asseoir leur légitimité essentiellement sur leur capacité à transgresser des frontières non pas normatives ou esthétiques mais territoriales. Autrement dit, ont-ils construit leur identité en tant qu'artiste par une pratique de la ville plus que par une pratique « artistique » proprement dite ?

³⁰⁹ Le galeriste n'est pas à proprement parler un artiste, mais il participe au « monde de l'art » (Becker, 1983) et en est même un composant essentiel. Les évolutions récentes du marché de l'art tendent à valoriser le travail de mise en exposition que réalise le commissaire d'exposition mais aussi, d'une certaine manière, le galeriste. Ainsi, Moureau et Sagot-Duvaurox soulignent qu'« *Aujourd'hui les commissaires d'exposition revendent à leur tour cette fonction d'auteur, instrumentalisant parfois les artistes et leurs œuvres comme de simples matériaux au service de l'exposition, qui devient l'œuvre principale* » (Moureau, Sagot-Duvaurox, 2001: 17-18). Et que « *le commissaire est*

et de vente. Par le travail des artistes de Soho sur l'importance du « lieu », en exploitant les qualités du site, cet entrelacement entre lieu de création et lieu d'exposition (et entre temps de création et temps d'exposition) est devenu une norme dans le champ artistique. Cette réflexion sur la ville et le lieu, et sur la manière de s'y inscrire a permis à ces artistes de construire leur identité d'artiste et de se positionner et de s'ancrer dans leur champ professionnel, dans leur « monde de l'art » (Becker, 1983; Bordeuil, 1994)³¹⁰.

3. Le pouvoir symbolique de l'artiste : spécificité locale ou tendance universelle ?

La place de l'artiste dans la ville est à resituer dans une réflexion plus globale sur la place de la culture dans les sociétés postindustrielles. Sharon Zukin explique que ce sont les investissements culturels dans les quartiers centraux qui ont induit une valorisation foncière de ces quartiers. L'artiste pionnier de la gentrification n'est qu'un élément de cette évolution de la société ; il est une forme d'investissement culturel dans un quartier. D'une certaine manière, il serait manipulé par d'autres qui bénéficieront financièrement de cette revalorisation symbolique (Zukin, 1982). Toutefois, il faut nuancer ce portrait de l'artiste tête de pont de la régénération urbaine. Cette idée prêterait trop de pouvoir symbolique à l'artiste, qui par sa seule présence dynamiserait un quartier tout entier. La combinaison entre gentrification et marché de l'art n'est ni une nécessité ni une évidence. Il existe de nombreux cas de gentrification sans polarisation artistique ; de même la présence d'artistes sur un espace ne le propulse pas forcément au cœur du marché (Bordeuil, 1994). Il faut aussi relativiser la capacité de l'artiste en tant que gentrifier en rappelant que l'on n'est pionnier qu'à condition d'être suivi. L'automatisme d'un tel mouvement n'est pas établie, et d'ailleurs, on peut se demander si elle est vraiment souhaitable. En d'autre terme, il faut prendre garde à ne pas prêter trop de pouvoir requalifiant à l'artiste en soi et ne pas le considérer comme un pis-aller face au désinvestissement public dans les quartiers en déshérence.

A Soho, la transition fonctionnelle a eu pour médiateur les artistes qui ont d'abord utilisé les locaux comme atelier puis comme lieu d'habitation. Comme l'a expliqué Sharon Zukin, la forme urbaine de Soho pose les jalons d'un compromis historique entre culture et capital dans la revalorisation des quartiers de centre-ville et de la gentrification (Zukin, 1982). En cela, l'exemple de Soho est devenu une forme d'emblème et de mythe de la gentrification ; la recherche de compromis entre culture et capital est considérée comme un des cadres explicatifs des processus de gentrification. Si Soho est le symbole de cette esthétisation des paysages urbains industriels des années 1980, il émerge aujourd'hui une nouvelle icône urbaine : Times square (New York), lieu symbolique de l'imbrication entre le capital et l'industrie culturelle et de loisirs dans le contexte économique libéral globalisé des années 1990-2000 (que certains appellent The Entertainment Machine (Lloyd, Clark, 2001)).

un auteur à part entière qu'évaluent les critiques d'exposition tout autant sinon plus que les œuvres présentées. » (Moureau, 2001: 75).

³¹⁰ « Au total, c'est à la force de l'investissement urbain des artistes que nous voudrions rendre sensible. S'ils ont réussi leur inscription spatiale dans le secteur, c'est parce qu'ils ont su mobiliser cette percée comme essentielle à leur identité d'artistes, identité « publique », mais identité professionnelle aussi bien : en s'installant dans le quartier c'est aussi dans l'histoire de l'art – d'un art en train de se faire – qu'ils se soucient de prendre leurs marques. [...] en se « frottant » à la ville et en y ménageant sa place, la colonie d'artistes de SoHo a contribué aussi bien au

B. La vogue des lofts : ou la revalorisation symbolique par l'image des artistes

La gentrification de Soho a permis (et a été permise par) l'émergence d'un nouveau modèle d'habitat : le loft³¹¹. La montée en puissance symbolique des lofts est une allégorie pertinente quant à l'effet valorisateur de l'artiste. Par sa présence dans le loft, l'artiste donne un sens nouveau à l'espace. Le mythe de l'artiste rejaillit sur le lieu qu'il occupe et donne sens à une forme nouvelle. L'analyse statistique relativise toutefois la place des lofts sur le marché immobilier parisien.

1. Emergence d'un nouveau mode d'habiter ?

a. L'apparition d'une nouvelle offre immobilière

Dès le début des années 1970, il est devenu à la mode d'habiter dans de larges espaces industriels reconvertis. Cette tendance, bien qu'internationale, est particulièrement sensible aux Etats-Unis, et New York en est le modèle³¹². Elle y a été initiée par les artistes attirés par les qualités techniques de ces espaces (larges baies vitrés, grands espaces) et leurs loyers assez modérés, malgré des inconvénients liés au site (bruit, mauvaise isolation, poussière, éloignement des commerces). Peu à peu, ils ont été remplacés par des résidents utilisant les lofts uniquement comme logement ; « *les vertus économiques et esthétiques du « loft living » ont été transformées en chic bourgeois* »³¹³ (Zukin, 1982 : 2). Le marché (très spécifique et très étroit) du loft a émergé comme un marché de l'offre. C'est parce que de nombreux locaux artisanaux ou industriels, ayant perdu leur fonction productive, sont apparus sur le marché immobilier, qu'ils ont pu changer de fonction et devenir des logements. Toutefois, le développement du marché du loft nécessite une évolution de la demande en logement, qui cristallise des évolutions sociales et culturelles plus importantes. Ainsi, le développement d'un marché du loft se fait en deux étapes :

1. Suite au déclin ou à la délocalisation des petites industries ou entreprises artisanales, leurs locaux deviennent vacants et donc disponibles sur le marché. Souvent vétustes ou inadaptés, les prix ou loyers proposés sont suffisamment bas pour permettre à des personnes à faibles revenus d'y vivre. Ces lofts sont promus par et pour les artistes, créant ainsi un mini-marché de niche.
2. La demande de lofts s'étend à des individus non artistes, appartenant à la nouvelle classe moyenne. L'offre s'accroît par des opérations de promotions immobilières de logements neufs « style loft ». Les loyers et prix de ces logements augmentent voire dépassent ceux des logements classiques.

renouveau des « arts et des manières » d'habiter la ville, qu'à celui du paysage artistique mondial. » (Becker, 1983; Bordeuil, 1994 : 147).

³¹¹ D'après le petit Larousse, le loft est « un logement ou studio d'artiste aménagé dans un ancien local professionnel (entrepôt, atelier, usine) ».

³¹² Entre autres parce qu'elle est une ville où la concentration de locaux industriels en centre-ville était très importante.

³¹³ « the economic and esthetic virtues of 'loft living' were transformed into bourgeois chic »

Mais au-delà, ces deux étapes révèlent-elles des usages et des pratiques sociales différenciées des lofts ?

b. Un système de représentations symboliques et de pratiques socio-spatiales

Constatant le développement de lofts dans des villes n'ayant ni milieu artistique dynamique ni patrimoine industriel, et situées à des niveaux différents dans la hiérarchie interurbaine, Julie Podmore a analysé le système de représentations symboliques liés au loft dans le cas montréalais, et pose comme hypothèse principale qu'il ne s'agit plus seulement de stratégies de revalorisation urbaine où le capital intègre la culture et la production culturelle pour réintroduire sur le marché foncier urbain des terrains industriels dévalorisés (Zukin, 1982) ; le « Soho syndrome » serait un système de représentations et de symboles construit et diffusé par les médias, développant ainsi une esthétique « loft » et des modes de vie.

[Le «Soho syndrome»] est un processus socioculturel qui implique un réseau complexe de relations entre les lieux, les identités et les medias, qui est diffusé et (re)produit dans des centres-villes différents³¹⁴.

Podmore, 1998: 284

Alors que Soho marquerait le tournant décisif de l'instrumentalisation de la culture et des artistes pour revaloriser un quartier, le développement d'un « *loft landscape* » ou « *loftscape* » dans d'autres villes serait plus marqué par le marché foncier local et les qualités architecturales des bâtiments industriels. Ces quartiers de lofts aboutiraient à la construction commune d'une esthétique et d'un mode de vie associés au loft. La ressemblance avec les lofts de Soho est un gage de légitimité pour aspirer à être « *des lieux domestiques d'avant-garde et des espaces de construction identitaire* »³¹⁵ ; le loft devenant un système de représentations symboliques (Podmore, 1998 : 284). Parmi les représentations associées au loft, elle en distingue trois principales :

- La proximité du monde de l'art (par la référence aux studios d'artistes).
- La double transformation de l'espace domestique. D'une part, les espaces domestiques deviennent multi-usages par décloisonnement des pièces : les pratiques du logement changent en même temps que le logement devient pratique. D'autre part, l'esthétique fonctionnelle et industrielle est intégrée à l'habitat.
- L'avènement de l'esthétique « post- » : industrielle et moderne³¹⁶.

Le loft associe des références artistiques (minimalisme, détournement fonctionnel) à une commodité objective (appropriabilité, flexibilité, souplesse d'aménagement). J. Podmore décrit deux catégories d'habitants de lofts dont les motivations et les représentations liées à leur logement sont légèrement différentes :

- les artistes ou « *lofts artists* » pour qui la qualité des lofts est avant tout utilitaire (grands espaces, luminosité, coût). Ceux-ci revendiquent leur droit à occuper un

³¹⁴ « [the « Soho syndrome »] is a socio-cultural process that involves a complex web of relationships between place, identity, and the media, that is diffused to, and (re)produced in, divergent inner-city locations »

³¹⁵ « avant-garde' domestic places and sites of identity construction »

³¹⁶ "The loft presents its residents with an opportunity to juxtapose the opulent and the ordinary, meshing established styles with functional features like exposed brick, radiators and ceiling sprinkler systems, an aesthetics that parallels

espace spécifique leur permettant d'associer lieu de travail et lieu de résidence³¹⁷ ; le loft représente pour eux l'espace « authentique » de la production artistique. Ils aspirent également à jouer un rôle dans la création d'un tissu économique viable et dans l'animation sociale d'un quartier dévalorisé et s'opposent à des projets de transformation en résidence de standing des bâtiments qu'ils occupent.

- « *domestic tenants* » ou « *loft dweller* » qui choisissent des lofts comme des lieux de vie alternatifs et bohèmes. Qu'ils soient artistes ou cadres supérieurs, ceux-ci ont généralement un haut niveau de capital culturel, sont localisés dans un environnement urbain spécifique, mais plus largement connectés à un *habitus* global de partage de dispositions et de pratiques sociales à travers les médias et les nouvelles technologies³¹⁸.

Julie Podmore distingue des rapports différents au loft selon le type d'occupant :

1. Le rapport entretenu avec le loft en tant qu'espace : si pour les « *loft dwellers* » il s'agit avant tout d'un choix de localisation et de consommation d'un espace domestique d'avant-garde; pour les artistes, le loft permet de construire leur appartenance sociale et leur identité en tant qu'artiste³¹⁹.
2. Le choix du loft comme logement : pour les artistes, ce choix est motivé par leur appartenance à un milieu social et professionnel particulier. Si le loft est pratique (abordable, aménageable), il est aussi un lieu de pratiques socio-spatiales qui légitime leur travail et leur engagement en tant qu'artiste. Il est un moyen de construire leur identité et leur légitimité, devenant un élément incontournable de la vie d'artiste. Pour les occupants non-artistes, ce choix a avant tout été inspiré par les médias.
3. le loft porteur de valeurs: les valeurs attribuées aux lofts par leurs occupants sont plus fonctionnelles pour les artistes Le loft permet le dépassement de la séparation entre lieu et temps de travail, et espace hors-travail. et plus esthétiques et symboliques pour les autres.

Ainsi, le développement des lofts correspond d'une part, à l'accroissement numérique de la catégorie professionnelle des artistes (ou du moins d'individus s'autoqualifiant comme tels), et à leur prise de conscience d'exister en tant que groupe social ayant des revendications propres et un rôle social. Cela induit une demande plus forte de lieux de travail spécifiques à l'activité artistique. D'autre part, la consumérisation des modes de vie urbains oriente les choix des individus vers une dimension plus esthétique afin de se construire son identité en tant qu'individu appartenant à la nouvelle classe moyenne urbaine (elle-même en pleine expansion numérique)³²⁰. Le loft n'est-il qu'une mode?³²¹

the deconstruction associated with the postmodern use of space and loss of historical continuity.” (Podmore, 1998: 291).

³¹⁷ On retrouve cette revendication dans les discours des artistes squatters.

³¹⁸ Par exemple, les magazines de décoration ou les livres d'architecture consacrés aux lofts participent à la construction de nouvelles normes esthétiques en matière d'habitat (voir par exemple Jager, 1986; Bridge, 2001b).

³¹⁹ “Loft artists engage with the social space as *artists*, and loft dwellers engage with the loft spaces as *consumers* of an avant-garde domestic space” (Podmore, 1998: 294 (c'est moi qui souligne)).

³²⁰ “Artists make use of the loft as an « authentic » space, as the proper social and spatial location of the artists' studio, to construct and solidify their occupational identity by drawing upon the cultural construction of the Soho loft as the original site of the North-American avant-garde artistic production. Other loft tenants, who use theirs

c. La reconversion résidentielle comme modalité de patrimonialisation

Cette reconversion des bâtiments industriels pose la question de la patrimonialisation. La perte de la fonction initiale d'un bâtiment précède souvent sa démolition. Longtemps, les bâtiments industriels ont été considérés comme n'ayant aucune qualité esthétique ou architecturale et comme des lieux symbolisant douleur et exploitation de la classe ouvrière. Mais ces dernières décennies ont été marquées par un nouveau rapport à l'architecture industrielle.

D'abord, suite à la désindustrialisation massive, de nombreuses régions européennes et nord-américaines ont dû faire face à l'abandon d'usines voire de vastes complexes industriels. Aux pertes d'emplois considérables, s'est ajoutée le problème de la gestion de ces friches industrielles souvent très polluées. La quantité de terrains et de locaux ainsi libérés est très importante, permettant l'ouverture d'un vaste espace d'intervention possible, entre le laisser-aller et la décrépitude d'un côté et la démolition et la reconversion des sites de l'autre. Cela passe en partie par la réhabilitation des sites accompagnant leur changement d'usage (les sites sidérurgiques de la Ruhr en Allemagne sont très connus), mises en œuvre par les autorités locales ou par des investisseurs privés. Ces réhabilitations sont une forme de mise en patrimoine des bâtiments industriels, rendue possible par l'évolution du regard porté sur eux. C'est, entre autres, parce que ces bâtiments ont perdu leur fonction industrielle et productive, qu'ils peuvent être considérés comme ayant des qualités patrimoniales. Le monde de l'usine étant de plus en plus éloigné du quotidien des classes moyennes, il peut être considéré autrement que comme un lieu de travail et de souffrance ; il devient un lieu de mémoire et d'histoire. Par sa mise à distance temporelle³²² et spatiale³²³, l'usine et l'atelier, symboles de l'ère industrielle, sont sublimés et esthétisés, pouvant ainsi devenir patrimoine. Les artistes, par leur présence et leur créativité, donnent du sens à ces lieux ; cette valeur symbolique peut, par la suite, devenir économique.

A cela s'ajoute la montée en puissance d'un sentiment patrimonial et de protection du cadre de vie en Europe et aux Etats-Unis, sous l'impulsion des classes moyennes. Les habitants et les pouvoirs publics prennent conscience que la protection du patrimoine industriel participe à la mise en récit de l'histoire industrielle locale et à l'expression d'une identité locale. Ce peut être aussi un élément pour redéfinir une image de marque ternie par le déclin industriel et un moyen de redynamiser le tissu économique local³²⁴. Cela est d'autant plus vrai pour les lofts dont la construction en tant que lieu résidentiel est complètement ancrée dans un système de

spaces as domestic sites, draw upon media constructions of the loft aesthetics and lifestyle in building an alternative and definitive inner-city middle-class identity." (Podmore, 1998: 299).

³²¹ "As [we] will see, even the derelict spaces of the industrial production economy are selectively re-valored in former industrial powers as sites for consumption, or for knowledge industry production. In San Francisco, for example, loft spaces, whose aesthetic rehabilitation was initiated by artists (Simpson, 1981; Zukin, 1982), are also popular offices locations for the technological artistry for Internet site and software producers. In Chicago, warehouse spaces in the old manufacturing zone along the Central Business District's western fringe now house the nightclubs and restaurants of the postindustrial glamour circuit, where fashion models and options traders share sushi and chocolate martinis. The mix of industrial grit, high tech, and exotic consumption is a distinctive urban experience of the Entertainment Machine." (Lloyd, Clark, 2001: 364).

³²² Par le passage à l'ère post industrielle.

³²³ Les usines sont aujourd'hui délocalisées en banlieue ou à l'étranger.

³²⁴ La vogue des lofts semble plus prégnante dans les villes nord-américaines, entre autres parce que dans ces villes les bâtiments anciens, porteurs et symboles d'une histoire collective sont assez rares. Les processus de patrimonialisation ont peu de formes architecturales sur lesquelles s'appuyer, et valorisent particulièrement les bâtiments industriels.

représentations symboliques, auquel s'ajoute une dimension hédoniste. Quand un individu achète un loft ou qu'il s'installe dans un quartier gentrifié, il n'obéit pas seulement à une logique économique, à un réflexe de distinction, ou à des exhortations consuméristes ; il se fait plaisir. L'acte d'achat d'un logement répond (toutes considérations pratiques et financières mises à part) à un coup de cœur (Bourdin, 1994), et le choix d'un quartier gentrifié ou central et d'un logement de type loft est également motivé par le plaisir d'habiter un espace agréable et beau, à proximité de services et équipements dont l'usage participe au bien-être de l'individu (tout en étant une dépense quelque peu ostentatoire)³²⁵. La patrimonialisation des lofts (comme la gentrification) relève de la construction d'un discours et de représentations symboliques d'un espace, s'appuyant sur un passé et des fonctions en cours de disparition. Toutefois, on peut se demander ce qu'il adviendra ces discours et représentations lorsque tout ce qui reste du passé aura été transformé et esthétisé. Comment renouveler, réinventer ou redynamiser un système de représentations qui ne s'appuie sur plus rien de « réel » mais seulement sur un imaginaire ?

2. Le marché des lofts à Paris : un micro-marché de niche

Les nombreuses références à Soho dans les études sur la gentrification, notamment dans les travaux de Sharon Zukin ou de Julie Podmore et la profusion d'usages du terme « loft » tant dans la littérature spécialisée que dans la vie quotidienne, aiguïsent la curiosité et incitent à s'attarder sur cette question des lofts à Paris.

a. Une forte demande

A travers les entretiens menés auprès d'agents immobiliers généralistes, il est sensible que l'habitat en loft n'est pas un phénomène de masse émergent, bouleversant les règles du marché immobilier et les normes des modes d'habiter. Tous reconnaissent la réalité d'une vraie demande de la part des acheteurs mais la quasi inexistence de l'offre.

C'est des types de biens [les ateliers et les lofts] que nous avons, mais en **quantité très restreinte**. Il y a une **forte demande** de la clientèle pour ce type de produits, seulement c'est **un produit qui existe pratiquement peu** sur le marché parisien. [...]Je vois **plusieurs demandes par semaine**. Mais je n'ai pas les produits pour y répondre. On en parle beaucoup mais il n'y a pas tellement d'offres de lofts à Paris. Moi **j'en fais un par an**.

Gérard DUCLOS, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant

Ces dernières années, quelques agences se sont spécialisées dans ce type de biens. Le directeur d'une agence spécialisée a confirmé que cette spécialisation est une véritable stratégie marketing de l'agence : se positionner sur une niche (un marché spécifique et une clientèle spécifique), plutôt haut de gamme. Démarche commerciale, la spécialisation de l'agence est aussi une forme de valorisation du travail des agents : l'interrogé insiste en effet sur plusieurs points que l'on pourrait considéré comme des éléments de distinction par rapport à ses collègues. D'une part, le travail sur les lofts et ateliers demanderait une expertise spécifique (en matière juridique, par exemple, pour l'enregistrement du changement d'usage) : on ne

³²⁵ Cette dimension du plaisir dans les choix est souvent négligée, bien qu'elle soit une des exhortations faites à l'individu dans une société hypermoderne (comme le dit Guy Bajoit : « *Vis ta vie, sois toi-même, amuses toi bien, prends garde à toi !* » (Bajoit, 2004)).

s'improvise pas vendeur de lofts³²⁶. D'autre part, le discours tenu sur la clientèle de l'agence met en exergue les qualités de cette clientèle : exigeante, cultivée, intellectuelle, riche, originale, sympathique³²⁷ ; et les relations de confiance entretenues avec les clients (que l'agence pourrait se permettre de choisir) : qualitative, attentionnée, individualisée³²⁸. Le pouvoir symbolique du loft valorise non seulement son occupant mais également la transaction (ce n'est plus tout à fait un acte consumériste mais un plaisir³²⁹) et son intermédiaire !

b. Mais un marché réel très faible

Si la demande de lofts est très importante, l'offre est quasi inexistante, le marché ultra restreint. Il y a eu 1271 transactions de lofts et ateliers d'ateliers (stricto sensu) effectuées de 1992 à 2003, soit à peine 0,3% du marché parisien total (et 100 transactions par an). Si on prend en compte l'ensemble de ce que les professionnels appellent « biens atypiques »³³⁰, le nombre de mutations est d'environ 12300 mutations (soit 3,6% du marché). Nous considérons l'ensemble de ces biens dans l'analyse suivante car ils forment un véritable sous marché, avec ses logiques propres, et considéré comme tel par les professionnels du marché ; alors que les lofts et ateliers, en effectif trop réduit, sont vus comme anecdotiques dans le marché.

Le marché des biens atypiques suit un rythme similaire à celui de l'ensemble des biens et s'inscrit complètement dans le marché immobilier parisien : il en est bien une composante, même s'il constitue un marché de niche destiné à une clientèle particulière. En effet, le prix à payer pour satisfaire des goûts anticonformistes est très élevé : pour l'ensemble des biens atypiques, le prix au m² est supérieur de 20 à 30% au prix moyen. Tout le monde ne peut pas acquérir ce type de bien. Les données statistiques montrent un profil des acquéreurs plus orienté vers les professions intellectuelles et supérieures et plus jeunes que la moyenne. Cela rejoint les

³²⁶ « Il y a une émergence actuellement d'agences qui se sont dit : « on va faire du produit atypique, du loft, etc. » Mais, il suffit pas de dire : « on va faire des lofts et des produits atypiques » pour avoir la clientèle, être dans le bon quartier, et ensuite savoir le travailler. Parce qu'il y a vraiment des données techniques, des lofts, des choses comme ça, sont souvent issus de domaines industriels, commercial, artisanal, où il y a un travail juridique à faire en amont, qui est assez conséquent. Donc ça se fait pas comme ça, du jour au lendemain. Il faut vraiment qu'on ait des connaissances techniques. Et ces agences-là ne les connaissent pas. Par exemple, souvent, il faut transformer au cadastre, des ateliers en habitation avant de les vendre. Il y a un travail qui doit être réalisé en amont sur le plan juridique, avec les notaires également pendant la transaction, et donner une information claire au gens quand ils achètent ou quand ils vendent. Donc, il y a vraiment des choses... dans notre service, il y a ça aussi, c'est pas uniquement de dire : on fait du produit atypique. Quand on voit un appartement, on va aussi regarder les aspects encadrement juridique de la vente. Et essayer de déceler les choses qui pourraient être contraignantes ou embêtantes, où il y a forcément une solution à trouver, mais préalable. Il y a très très peu d'agences vraiment spécialisées, ayant les compétences, ayant la clientèle » (Thierry Lepeltier, Le Chêne Vert Immobilier, 23 mars 2004).

³²⁷ « C'est toujours le même type de clients. Des clients très sympathiques, des clients très ouverts. [...] Avant, je travaillais dans d'autres domaines d'activité immobilière, où on avait une typologie de clients tout à fait différente. On faisait de la boîte de conserve : un produit de base, des clients de base. On jouait que du quantitatif. Là, on travaille beaucoup sur le qualitatif, au niveau relations, au niveau produits, au niveau services. On travaille très à la carte. On ne fait pas du tout venant. On refuse des produits, on refuse des clients qui ne rentrent pas un peu dans notre schéma parce qu'on ne sait pas le faire. » (Thierry Lepeltier, Le Chêne Vert Immobilier, 23 mars 2004).

³²⁸ « [Pour les locations] c'est uniquement dans le quartier, uniquement avec des gens sympathiques, et que des appartements sympathiques. Mais sympathique, en location, c'est des appartements : c'est propre et c'est aux normes et habitable. Tous les propriétaires qui ne sont pas sympathiques, je ne m'en occupe pas. Je travaille avec des gens sympas en location » (Thierry Lepeltier, Le Chêne Vert Immobilier, 23 mars 2004).

³²⁹ « C'est des biens qui génèrent des coup de foudre, qu'on trouve pas ailleurs. On cherche le coté un peu exclusif. Je crois que le coté coup de cœur, il y a des gens qui veulent se faire plaisir, qui paient très cher des appartements qui sont un peu uniques. » (Thierry Lepeltier, Le Chêne Vert Immobilier, 23 mars 2004).

³³⁰ C'est-à-dire les lofts et ateliers d'artistes, maisons de ville, duplex et triplex.

observations des agents immobiliers interrogés, spécialistes ou non, qui remarquent que les demandeurs de lofts et biens atypiques sont :

[...] **d'âge moyen**, autour de 40 ans. Des gens qui ont des professions et des **niveaux sociaux assis**: médecins, architectes, architectes d'intérieur, artistes, **beaucoup d'artistes** aussi qui ont des **professions intéressantes** qui ont réussi et cetera, que ce soient des photographes, des sculpteurs et cetera

Gérard DUCLOS, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant

Plutôt **intellectuelles**. Des gens qui sont dans la recherche, l'éducation nationale, la médecine. Il y a beaucoup de gens qui sont plus intellectuels que... Il y a des chefs d'entreprises, des gens qui sont dans le marketing. [...] même des professions libérales, plus une clientèle assez autonome et plus intellectuelle qu'autre chose.

Thierry Lepeltier, Le Chêne Vert Immobilier, 23 mars 2004

Selon ce dernier agent, l'essentiel de sa clientèle serait féminine, mais aucune donnée statistique ne permet d'extrapoler cela à l'ensemble des acquéreurs ; sans doute cela tient-il plus des particularités de l'agence et de ses stratégies marketing qu'au marché proprement dit.

En terme de localisation, l'analyse ne révèle pas de concentration particulière de ce type de biens dans certains quartiers. Pourtant, il existe à Paris des secteurs d'habitat atypique, comme les maisons ouvrières de la Mouzaïa (19^{ème} arrondissement) ou les anciens ateliers du bois reconvertis en logements dans le faubourg Saint Antoine (11^{ème} arrondissement). Cette non-visibilité statistique dans l'espace urbain est un révélateur du très faible renouvellement des propriétaires, corroboré par les propos des agents immobiliers. Le marché des lofts et biens atypiques, qui répond à des logiques propres, notamment en matière de prix et de clientèle, reste très marginal sur le marché parisien. Toutefois, un certain nombre de biais peuvent intervenir dans l'analyse statistique :

- le problème de la définition juridique (qu'est qu'un loft en droit français ?) et, par là même, de la déclaration notariale de ces biens en tant que loft ou biens atypiques. Tous les biens qui pourraient être considérés comme des biens atypiques sont-ils déclarés comme tels ?
- le cas des biens en usage mixte (locaux d'activité et résidentiel) non pris en compte dans cette analyse statistique, qui se limite aux logements. De par sa nature et sa configuration, il est tout à fait envisageable qu'un atelier ou un loft soit à la fois un lieu de travail et d'habitation. C'était même là leur vocation première. Dans ce cas, le bien pourra être déclaré comme un local d'activité.

Quoiqu'il en soit, à Paris, nous n'assistons pas à un mode de revalorisation massive d'un certain type de bâtiment produisant un sous marché important avec ses dynamiques propres, puisque les effectifs sont très faibles et varient similairement à l'ensemble du marché. Il s'agit plutôt de la construction d'un système de représentation symbolique où le loft véhicule des images et des fantasmes mais reste marginal. Une manière d'entretenir le système symbolique des lofts consiste à les transformer en lieux d'activités pour les entreprises de la nouvelle économie (Republic Alley dans le 11^{ème} arrondissement) ou de loisirs (par exemple en y créant des boîtes de nuits ou des restaurants branchés). Dans un autre registre, afin de pallier la pénurie de loft et de satisfaire les besoins de la demande, certains promoteurs développent de nouvelles opérations immobilières « style loft », c'est-à-dire de logements neufs reprenant certaines

caractéristiques des lofts : grands volumes et baies vitrées, parfois associé à une esthétique industrielle³³¹.

Dans le cas des lofts, ou des quartiers de lofts, on retrouve le paradoxe de la gentrification à savoir que la promotion de ce mode d'habiter, à l'origine transgressif, conduit à une valorisation économique de ces sites, une augmentation des loyers, chassant ou limitant l'accès de ces sites aux populations (les artistes) ayant permis leur valorisation. Se pose alors une question : comment maintenir l'image valorisante de la bohème lorsque celle-ci a disparu ? Comment construit-on de l'image à partir d'un imaginaire qui ne repose plus sur aucune réalité ? Au-delà de la réhabilitation de bâtiments industriels, les lofts représentent une forme de revalorisation symbolique d'un espace par la présence d'artistes, participant à la construction d'un nouveau système de représentations. Dans quelle mesure cette esthétisation, que certains ironiquement appellent « *glamourification* » (Lloyd, Clark, 2001), des paysages urbains par les artistes se généralisent-elle à l'échelle d'un quartier (voire d'une ville) ?

C. Le rôle de l'artiste dans la construction de l'image d'un quartier

Tout au long de ce chapitre, la figure de l'artiste est apparue en filigrane comme celle d'un acteur essentiel de la gentrification. L'artiste confère une nouvelle valeur symbolique à un espace, ouvrant ainsi les possibilités de revalorisation économique. Cela est d'autant plus vrai dans une économie dite créative où de plus en plus d'individus partagent et se retrouvent dans les valeurs anticonformistes portées par les artistes. Pour autant, cette valorisation symbolique des espaces se traduit-elle en termes économiques et monétaires ? La valeur symbolique d'un quartier est-elle perceptible dans le marché immobilier ? Les acteurs du marché immobilier sont-ils conscients de cette valeur ajoutée par la présence d'artistes ? Perçoivent-ils une évolution du marché et/ou de la clientèle en lien avec la présence d'artistes ?

1. La catalyse artistique ?

Si les artistes sont des pionniers dans la gentrification et sont souvent considérés comme des catalyseurs de gentrification, c'est avant tout parce qu'ils sont suivis par d'autres dans les quartiers qu'ils investissent. Ce mouvement traduit non pas une attraction magnétique et automatique exercée par les artistes sur leurs contemporains, mais plutôt un large partage de dispositions anticonformistes des artistes par une proportion de plus en plus grande de citoyens. Le capital culturel et le rejet (relatif) des conventions et du consumérisme caractérisent les nouvelles classes moyennes actrices de la gentrification³³². Les agents immobiliers perçoivent un rôle potentiel d'entraînement ou d'attraction que peuvent exercer les artistes sur un secteur dé- ou peu valorisé. Ils observent également un effet de stabilisation ou de sécurisation de

³³¹ Par exemple, le programme « loftissime » à Boulogne-Billancourt ou « le carré loft » dans le 10^{ème} arrondissement parisien.

³³² “The population that follows artists does not enter the field haphazardly but in a succession that is shaped by their proximity to the aesthetic disposition and cultural competency of the artist. The aesthetic appropriation of place, with its valuation of the commonplace and off-centre, appeals to other professionals, particularly those who are also higher in cultural capital than in economic capital, and **who share something of the artist's antipathy toward commerce**

l'espace public : l'ouverture de cafés et de lieux de loisirs nocturnes fréquentés par cette population établit une image, une ambiance et une animation sécurisante dans les quartiers (ici, certains secteurs du bas Belleville dans le 20^{ème} arrondissement).

On parlait des artistes, et cetera, ils aiment bien se retrouver entre eux. Déjà, à **partir du moment où il y en a quelques uns, ils vont en attirer d'autres**. Et puis, il y a tous les « intellectuels », qui vont chercher, effectivement, à pouvoir sortir le soir, se retrouver entre eux dans des endroits assez sympas et avoir des possibilités d'aller au théâtre et cetera. Il y a des choses un peu nouvelles qui se font dans ces secteurs là.

Henri SADKOWSKI, Agence Odyssée, 116, rue de Ménilmontant, le 14 mars 2003

C'est une clientèle à forte tendance artistique. La majorité de ma clientèle, ce sont des intermittents du spectacle. C'est une **forte demande de ces gens-là sur ce quartier, parce que ce quartier jouit de cette réputation**. [...]

[La **présence des artistes**], c'est un **élément de construction du quartier, d'évolution** du quartier et c'est un élément **stabilisateur** du quartier. [le 20^{ème} arrondissement avait une mauvaise réputation] le fait qu'il y ait **beaucoup d'artistes** dans le 20^{ème}, **ça sécurise** le quartier parce que ce sont des gens qui vivent énormément en communauté, qui développent **les contacts** entre les rues, les maisons, les appartements, les immeubles, qui créent **beaucoup d'animation** et qui sont des éléments de **communication**, de relationnel entre tous les habitants. Ils créent un tissu de communication qui est important. Vous avez **beaucoup de portes ouvertes**. Vous avez beaucoup de manifestations, beaucoup d'expositions, que ce soit dans les rues, dans les halls d'immeubles, dans les restaurants, dans les commerces. Et donc, ça amène cette espèce de **communication** entre les gens que j'estime être très importante dans le développement d'un quartier. **Les gens se parlent, les gens se connaissent, les gens échangent**.

[la présence de ces artistes] ça **attire une autre clientèle**, parce que **ça attire tous les gens qui vivent un peu avec l'art au quotidien, qui aiment les artistes**, qui aiment la peinture, qui aiment la sculpture, qui aiment toutes ces choses-là. Bon, parce que vous avez de tout dans le quartier.

Gérard DUCLOS, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant

Ainsi, les agents immobiliers mettent en exergue l'importance des artistes dans la constitution d'une atmosphère et dans la valorisation sociale et symbolique de leur quartier. Ici, l'agent met en avant la communication, l'interconnaissance et les échanges entre habitants. Le quartier se singularise par le caractère de proximité et l'animation créés par les artistes, ainsi que par le refus de l'anonymat et de la distance. Si, pour certains agents, les artistes sont identifiés grâce à leurs activités dans le quartier (ouvrir son atelier lors des Portes Ouvertes), pour d'autres, la figure de l'artiste correspond à la célébrité : est artiste celui qui est reconnu comme tel dans la rue.

Dans le quartier, ici, c'est simple, il y a pleins d'artistes, comme Jean-Marie Bigard [!]

Agence Chêne Vert, 20^{ème} arrondissement³³³

and convention. Like the artists they are indifferent to the charm of suburban life, and have stretched an alternate topography of meaning across the space of the metropolis." (Ley, 2003 : 17)

³³³ Cette citation est extraite d'une conversation téléphonique avec la responsable de cette agence. A l'exposé du motif de la demande d'entretien (les évolutions récentes du marché immobilier dans le quartier), cette phrase a été sa réponse spontanée. Cette citation a un double intérêt. D'une part, elle confirme la perception et l'appréciation positive de la présence d'artistes pour les agents immobiliers. D'autre part, elle nous permet de relativiser le mythe de la figure de l'artiste ; Jean-Marie Bigard ne correspondant pas vraiment à l'image de l'artiste romantique !

2. La mise en scène du quartier par les artistes

Au-delà d'un effet stabilisateur, les artistes, par leur présence, permettent la mise en lumière d'espaces urbains déqualifiés ou méconnus.

a. La mise en exposition des artistes dans leur quartier

Par l'organisation d'événements particuliers comme les opérations « ateliers ouverts », les artistes peuvent exposer leurs œuvres, les faire connaître et les vendre ; mais surtout, ils les exposent dans leur lieu et environnement de création. Médiatisation de l'œuvre et de l'artiste mais aussi de l'environnement qui a produit cette création, ces opérations « ateliers ouverts » se multiplient dans Paris, les week-ends printaniers étant particulièrement propices à l'organisation de tels événements. Elles sont organisées par des associations ou des regroupements d'artistes, généralement localisés dans un secteur assez circonscrit, qui produisent des brochures et des plans de localisation des ateliers d'artistes participants. Elles sont l'occasion pour les citoyens de découvertes artistiques, de rencontres avec les artistes, et également de balades originales dans la ville. Ouvrant les portes d'arrière-cours habituellement closes, elles permettent de (re)découvrir des recoins auxquels les artistes ajoutent une atmosphère particulière. La représentation de l'espace de travail et de vie des artistes prend son sens et son ampleur. Ces opérations deviennent des prétextes à la visite et la balade. D'ailleurs, pour certains agents interrogés, de telles opérations attirant des citoyens venus d'autres arrondissements permettraient de communiquer une image positive du quartier et ouvriraient de nouvelles possibilités résidentielles.

Comment Jourdain est-il devenu à la mode ?

On a du mal à l'expliquer. On a redécouvert le quartier. Il n'y a pas de modification architecturale ou urbanistique mais on a découvert les surprises dans le quartier : les maisons derrière les immeubles, dans les cours ; et les commerces. Aussi, il y a une bonne desserte en transport en commun avec le métro 11. **La mode a aussi été lancée avec les ateliers d'artistes ; la volonté des artistes d'ouvrir le quartier pour le faire découvrir. Leur présence attire.**

Pourquoi attirent-ils ?

Attrait dans l'image. Comme ce qui s'est passé à la Bastille il y a quelques années. **Leur présence crée une ambiance sympa, cool.** On a les moyens d'acheter ailleurs mais on choisit Belleville car c'est plus fun.

Hivil YALCIN, Agence Century 21, 36, avenue Simon Bolivar

Il y a aussi la communauté des artistes de Belleville, aussi. Tous les ans, il y a des **portes ouvertes. Ça attire énormément énormément de monde.**

Gérard DUCLOS, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant

Comme par exemple, les opérations « ateliers ouverts »... ?

Oui, ça en fait partie. Les ateliers d'artistes, les ateliers de Ménilmontant, de Belleville. Ça attire toute cette population d'artistes, ce qui est logique.

Est-ce que ça attire une autre population ?

Ça **attire les curieux, ça attire les gens qui aiment se promener dans leur quartier** et cetera. Donc, ça fait un **charme global**. C'est pas des petits morceaux. C'est un ensemble fait de tout ça qui fait que les quartiers sont agréables et donnent envie d'y vivre. [...] Ça devient, le 20^{ème}, devient des lieux de promenade aujourd'hui.

Henri SADKOWSKI, Agence Odyssée, 116, rue de Ménilmontant

Ce dernier agent précise : « C'est une démarche qui est pensée. On ne va pas habiter dans le 20^{ème} par hasard. »

Par ailleurs, lorsque la presse relate ces événements, elle décrit autant le cadre urbain et architectural que les œuvres exposées et l'ambiance de la rencontre avec l'artiste. Le rôle de découverte de l'espace urbain est même privilégié à celui de découverte des artistes et de leurs œuvres, lorsque les articles débütent sur la description des lieux plutôt que sur la dimension artistique de l'évènement :

Durant quatre jours, les digicodes de Belleville joueront relâche. L'ouverture de deux cent trente ateliers d'artistes conduira les visiteurs dans **des cours et des arrière-cours insoupçonnables**, à travers des **jardinets embaumant le lilas et le chèvrefeuille**, **sous des vignes** même, dans les escaliers cirés **d'appartements bourgeoisement tenus**, dans un **ancien bar reconverti en agence photo** (le Floréal, seule galerie du quartier, 43, rue des couronnes), ou sur les **allées entre déchets et récupération**, conduisant à la Forge, une usine investie il y a près de cinq années, où travaillent une vingtaine de plasticiens.

« Les artistes de Belleville ouvrent leurs ateliers », *Le Monde*, 10 mai 1996

Des **arrière-cours** que Doisneau n'aurait pas reniées, des **cités de verdure**, des rues et des **ruelles encore pavées**, des **lofts, d'anciennes boutiques** d'artisans... Les artistes, en ouvrant les portes de leurs ateliers, chaque premier dimanche du mois, offrent **d'abord** au public **l'occasion d'une promenade** dans un **Paris caché et insoupçonné**. Cette initiative permet **ensuite** à l'amateur de **découvrir les créations** de plasticiens, de sculpteurs et de peintres **mais aussi** d'établir avec eux le début d'un **dialogue**.

« Une flânerie dans le Paris des artistes », *Le Monde*, 29 septembre 1998

Ces descriptions font appel à des représentations et des images villageoises, présentant des espaces urbains hors du temps et de la modernité, comme des refuges bucoliques (et passéistes) dans la métropole.

b. L'exposition du quartier dans les œuvres

Les artistes sont des pionniers et aussi des médiateurs de la gentrification. Sharon Zukin montre comment les artistes-gentrifiers sont à la fois les producteurs et les consommateurs de la gentrification ou plutôt des images, des normes et de l'esthétique de la gentrification. Les écrivains, journalistes, cinéastes, qui sont aussi des citoyens, par leurs œuvres et à travers elles, parlent de leur quartier et en construisent l'image, renforçant l'impact culturel du phénomène (Zukin, 1991, 1998).

Les écrivains, qui étaient aussi des citoyens, écrivaient des critiques de ces commodités pour les journaux et les magazines. Ainsi, les gentrifiers fournissaient le matériau de base à la fois pour de nouvelles formes de production et de consommation culturelle. En illustrant et en écrivant à propos des nouvelles tendances culturelles, ils sont devenus « une infrastructure critique » pour l'économie symbolique émergente des villes.³³⁴

Zukin, 1991

³³⁴ « Writers, who were also urban residents, wrote reviews of these facilities for newspapers and magazines. Thus gentrifiers provided a material base for both new cultural production and consumption. By exemplifying and writing about new cultural trends, they became a "critical infrastructure" for the city's emerging symbolic economy (Zukin, 1991). »

Elle met en évidence les modes d'esthétisation des paysages urbains (Zukin, 1995). Selon elle, l'art, la culture, ou plus simplement la présence des artistes, est un médium pour donner du sens à l'espace. Des gentrifiers influents peuvent donner du sens à un espace (et le faire connaître) en le mettant en scène ou en en parlant. Les gens de lettres (écrivains, et dans une autre mesure et un autre registre, les journalistes), et tous les artistes qui mettent en scène leurs lieux de vie, en décrivant les quartiers qu'ils fréquentent et habitent, à la fois les font connaître (le Belleville de Daniel Penac), leur donnent du sens (avec la pose de plaque commémorative sur les bâtiments) jusqu'à les mythifier (Saint Germain des Prés, icône urbaine internationalement connue des intellectuels français de l'après-guerre, ou Soho, place de l'avant-garde artistique des années 1970). L'acte artistique produit les représentations de ces espaces (en particulier par l'écriture et le cinéma). Ils participent à la diffusion accélérée de l'image d'une ville ou d'un quartier à travers les médias ou leurs œuvres. Les artistes gentrifiers, par leur position dans le champ de la production symbolique, sont ainsi les premiers promoteurs des quartiers qu'ils investissent en les mettant en scène.

3. L'usage de la figure de l'artiste comme un outil de communication

La dimension artistique des quartiers gentrifiés est également médiatisée par la presse ou les professionnels de la promotion immobilière, sonnait généralement le glas de la stabilisation du processus. D'une part, les quartiers, les paysages, et les choix décoratifs des gentrifiers sont présentés dans la presse comme les formes « authentiques » d'un mode de vie artiste. Lors d'un reportage sur un secteur en cours de gentrification, le journaliste présentera les témoignages de personnalités résidant dans le secteur, en général des artistes. Ce type de pratiques se trouve dans les articles de presse consacrés à la ville de Montreuil (Seine Saint Denis, première couronne de banlieue parisienne), qui est présentée comme le nouveau refuge des artistes parisiens en quête d'espaces et d'« authenticité »

Le Bas-Montreuil est devenu un **repaire d'intermittents du spectacle**. Le **cinéaste** Robert Guédiguian, les **réalisateurs** Dominique Moll, Erick Zonca ont trouvé à Montreuil "*de l'espace et de la lumière*" à des prix qu'ils ne pouvaient plus espérer à Paris...

« Les Bobos investissent la banlieue rouge de Paris », *Le Monde*, 29 mai 2004 (souligné par moi)

Montreuil : **L'art passe le périph'**

Montreuil sous Bois, Montreuil la Rouge... des vergers du XVIII^e siècle à la cité industrielle du XX^e siècle, cette commune de Seine-Saint-Denis est devenue un « **nouveau Montmartre** », le XXI^e arrondissement de Paris. De fait, ses ex-usines et ses entrepôts accueillent **plasticiens, musiciens, cinéastes**. Plongée dans un **bouillon de culture**.

Aujourd'hui, en dix ans, elle est devenue la **terre d'élection de nombre d'artistes, cinéastes, photographes, peintres...** qui fuient les loyers excessifs de Paris pour profiter de la vie de village de cet historique verger et des mille et une friches industrielles de cet ancien fief ouvrier. [...] Les « Néo-Montreuillois » transforment depuis [les années 80] ses entrepôts en **squats festifs, en lofts designs et en ateliers spacieux**. [...] Troisième ville d'Ile de France (91000 habitants) [...] Montreuil compte aujourd'hui plus de **1000 plasticiens et 140 troupes de théâtre**.

[Dominique Cabrera, **cinéaste**, témoigne de son attachement à Montreuil depuis 22ans] : [elle] croise souvent Ariane Ascaride [**comédienne**] au marché, une bonne occasion de boire un café !

« Montreuil: L'art passe le périph' », *Le Point*, 15 août 2003 (souligné par moi)

Vive la banlieue ! Montreuil : la ruée vers l'est.

Montreuil change à vue d'œil. Si on n'y cultive plus les fruits qui firent jadis sa célébrité, la ville a toujours la pêche. Les **artistes branchés** envahissent les usines désaffectées, les vieux pavillons ouvriers deviennent demeures convoitées. Mixte et métissée, la cité de Méliès continue son cinchoche. A l'est, rien que du nouveau...

[l'article présente ensuite les portraits et coup de cœur de huit Montreuillois célèbres et/ou actifs dans la ville culturelle locale]

« Vive la banlieue ! Montreuil : la ruée vers l'est », *Télérama*, 26 mars 1997 (souligné par moi)

D'autre part, les acteurs de l'immobilier produisent de la valeur symbolique grâce à l'image des artistes, par exemple en choisissant des noms aux consonances poétiques ou artistiques pour désigner de nouveaux programmes immobiliers (la villa des arts, la résidence des artistes, le passage des Shadocks). Plus radicalement, D. Cole a relevé que si lien entre les artistes et le processus de gentrification est souvent perçu comme spontané ou naturel par les habitants, il résulte parfois de stratégies des investisseurs publics ou privés. Dans des villes du New Jersey proches de New York, un promoteur immobilier a réalisé une large campagne de marketing utilisant explicitement l'image des artistes pour valoriser le secteur dans une brochure, « *Hype the Heights* », où « *l'utilisation des artistes et des arts pour rendre séduisant un secteur en tant que lieu de vie est une stratégie pour la spéculation immobilière qui joue sur le désir des classes moyennes urbaines d'être proche des activités culturelles*³³⁵ » (Cole, 1987 : 398).

Enfin, cet effet « gentrificateur » de l'artiste pourrait être critiqué, accusant les artistes de prendre la place des populations populaires dans la ville ; toutefois, il ne faut pas oublier que, poussés par leurs contraintes économiques, les pionniers de la gentrification (dont les artistes), en s'installant dans des quartiers dégradés et stigmatisés, sont souvent confrontés à des problèmes de violence, de bruits, de nuisances de toutes sorte qui n sont moins important dans d'autres quartiers.

D. Les artistes *off* : acteurs de la gentrification ?

Sans remettre en cause l'impact positif de la création d'un équipement public à vocation culturelle ou artistique, celle-ci n'intervient généralement qu'une fois le processus de gentrification enclenché³³⁶ : elle l'accompagne voire l'amplifie mais ne le déclenche pas. Ainsi, nous supposons que ce n'est pas tant l'équipement que la présence des artistes qui participe à un processus de gentrification par la constitution d'une atmosphère particulière. De même, la singularité des lieux *off* et tout particulièrement des squats d'artistes, réside dans le fait que ce sont souvent les lieux de création et de résidence des artistes, et non pas uniquement des lieux de présentation des œuvres créées. Dans quelle mesure les lieux *off* participent-ils au processus de gentrification ? Les squats d'artistes parisiens, malgré leur caractère illégal, sont-ils des agents d'un processus de valorisation des quartiers ?

³³⁵ « use of artists and the arts to glamorize an area as a place to live is a strategy for real-estate speculation that plays on the urban middle-class desire to be near cultural activities. »

³³⁶ A Paris, on peut citer la construction de l'opéra Bastille qui a eu lieu alors que le processus de transformation socio-économique du Faubourg Saint Antoine était déjà entamé.

1. Le *off*: un supplément d'âme

a. Quand la culture *in* ne suffit plus

Comme cela a déjà été évoqué, la présence d'équipements culturels de prestige et diversifiés est un atout indéniable pour les villes dans le cadre de la concurrence interurbaine internationale. La création d'équipement culturel est considérée comme un élément de stratégie urbaine et non plus uniquement comme un axe d'une politique culturelle. Pour autant, selon R. Florida, les grands équipements ne suffisent pas pour plaire à la classe créative, qui est demandeuse d'un rapport plus quotidien avec la culture et les artistes, d'activités culturelles nouvelles et diversifiées, d'une offre de scènes culturelles éclectiques, variées et dynamiques (Florida, 2002b). R. Lloyd parvient à un constat similaire :

Même si les **environnements clinquants** [comme Navy Pier], coupés de toute zone résidentielle, sont populaires, ils **n'épuisent pas tous les besoins** en aménités urbaines pour de nombreux résidents cultivés. D'ailleurs, **le cosmopolitisme et la créativité** sont des **attributs de valeurs** non seulement pour les artistes d'avant-garde, mais aussi pour les cadres dans une économie globale qui valorise de plus en plus la créativité de ses ressources humaines. L'esthétisation de l'économie décrite par Lash et Urry nous aide à comprendre pourquoi de nombreux jeunes cadres trouvent les pratiques spatiales des artistes si attirantes. Les tendances d'une partie des petites entreprises multimédia à se localiser dans des quartiers néo-bohèmes des villes, et à recruter des employés parmi la communauté artistique soulignent les différentes et surprenantes manières par lesquelles **l'espace urbain bohème peut contribuer aux entreprises dans la nouvelle économie**³³⁷.

Lloyd, 2002: 530

Les processus de gentrification sont des processus non planifiés de valorisation, où les artistes et les atmosphères artistiques jouent un rôle déterminant. En fait, ce sont surtout l'originalité et l'excentricité qui leur sont associées qui créent la marque distinctive de la gentrification. Les espaces institutionnels de la culture ne suffisent pas à créer une ambiance artistique et bohème dans un quartier. Cela nécessite un foisonnement créatif propre à ce que nous appelons les lieux culturels et la culture *off*. Comme le rappelle Florida sous le titre « *Everything Interesting Happens at the Margins* » (« *Tout ce qui est intéressant se passe aux marges* »),

En art comme en affaires, les choses les plus radicales et les plus intéressantes démarrent dans des garages et dans des petites chambres³³⁸.

Florida, 2002b : 184

Il exprime l'attrait que constituent les formes culturelles marginales aux yeux de la classe créative. Ainsi, ces individus sont plus attirés par des formes culturelles indigènes et spontanées (« *organic and indigeneous* »), gravitant dans des micro-secteurs, autour d'une rue, et prenant corps dans des cafés, lieux d'exposition, lieux hybrides ayant plusieurs fonctions (à la fois café,

³³⁷ « While sanitized environments [like Navy Pier], cut off from any urban residence, are popular, they do not exhaust the urban amenity profile for many educated newcomers. Moreover, cosmopolitanism and creativity are valuable attributes not only for avant-garde artists, but also for professionals in a global economy that increasingly valorizes the creativity of labor force participants (Beck, 2000; Florida, 2002b). The aestheticization of the economy described by Lash and Urry (1994) helps us to understand why many young professionals find the spatial practices of artists so attractive. The trends on the part of small digital firm toward locating in neo-bohemian enclaves in the city, and toward recruiting workers from the artistic community, highlight the surprising and diverse ways that bohemian cityspace can contribute to enterprises in the new economy »

librairie et lieu de spectacle par exemple). Cette « *Street level culture* » participe à l'image dynamique du quartier.

La diversité dans la rue, même si l'interaction personnelle reste superficielle, est un élément de leur [les néo-bohémiens] image d'une expérience urbaine authentique, et **en accord avec les traditions bohèmes, la définition de la diversité comprend les éléments illicites d'un milieu informel urbain**³³⁹.

Lloyd, 2002: 528

Ces rues à forte concentration culturelle permettent l'explosion non pas d'une scène mais d'une pluralité de scènes culturelles interagissant entre elles. Ces scènes, où la qualité des prestations est assez variable, permettent aux artistes amateurs de s'exprimer et au public de rencontrer le créateur. Cela est d'autant plus apprécié qu'un grand nombre d'individus travaillant dans les industries créatives ont une pratique artistique. L'éclectisme devient un élément clé de ces scènes culturelles et est également un marqueur social distinctif pour l'individu créatif. Traduit dans le contexte parisien, on perçoit cette interaction entre changement du peuplement de quartier et concentration de lieux « culturels » dans certaines rues : la rue de Lappe et le faubourg Saint Antoine hier, la rue Oberkampf aujourd'hui, la rue Sainte Marthe et le canal Saint Martin demain. Richard Lloyd souligne également la dimension symboliquement urbaine de certaines activités illicites qui participeraient à la construction de l'image cosmopolite d'un quartier. Ainsi peut-on supposer que les activités culturelles *off* participent à cette diversité et, en particulier, que les squats d'artistes, par leur dimension illégale (et illicite) ont une dimension symbolique forte. Dans un article sur le rôle des artistes dans l'esthétisation dans les processus de gentrification, David Ley montre que les artistes ont la capacité de valoriser ce qui n'avait pas de valeur ; les artistes changent des vieilleries et des déchets en œuvres d'art.

La **disposition esthétique** rejetait fréquemment les produits, pratiques et lieux commercialisés des classes moyennes tout en **soutenant le désaxé, l'ordinaire et le désuet**, même le plébéien. **L'œil rédempteur de l'artiste peut changer les vieilleries en art**. L'œil calculateur des autres changerait l'art en produit³⁴⁰.

Ley, 2003: 20

Il signifie ici que la transformation symbolique par les artistes de matériaux de récupération (au sens propre) peut ensuite être récupérée (au sens figuré) par d'autres acteurs pour produire de la valeur marchande. Cette capacité qu'ont les artistes d'esthétiser les rejets de la société constitue un élément-clé dans la compréhension de la gentrification, qui, en un sens, est la valorisation d'espaces précédemment perçus comme marginaux ou dégradés. Le changement de statut symbolique créé par l'artiste contemporain sur des objets banaux ou du quotidien (tel Marcel Duchamp présentant un urinoir comme une œuvre d'art) peut également s'inscrire dans des lieux du quotidien, d'abord les lieux quotidiens de l'artiste (l'atelier et aujourd'hui le loft) et ensuite son quartier. R. Lloyd et T. Clark rejoignent cette idée et l'illustrent par l'exemple des

³³⁸ « In culture as in business, that most radical and interesting stuff starts in garage and small rooms ». On pourrait prolonger ce constat en arguant qu'en ville aussi, les expériences personnelles et sociales les plus originales et les plus motivantes se font dans les espaces marginaux plutôt que dans les zones planifiées.

³³⁹ « Street level diversity, even if personal interaction remains superficial, is part of their image of an authentic urban experience, and in keeping with bohemian traditions, the definition of diversity incorporates the illicit elements of an urban underworld. »

³⁴⁰ « The aesthetic disposition frequently rejected commercialised middle-class products, practices and places, while upholding the off-centre, the ordinary and obsolete, even the plebeian. The redemptive eye of the artist could turn junk into art. The calculating eye of others would turn art into commodity. »

paysages industriels de Chicago qui, après avoir perdu leur valeur d'usage, sont devenus porteurs d'une dimension symbolique forte et esthétisée comme tel : la rouille devient glamour.

De plus en plus d'éléments de la ville dont les fonctions étaient considérées comme contributives (valeur d'usage) sont valorisés par des préoccupations esthétiques (valeur symbolique). Les espaces du passé industriel deviennent exploités pour leur potentiel esthétique, comme par exemple des bars ou des théâtres localisés dans d'anciennes usines. [...] Ces stratégies ne considèrent pas des éléments anachroniques de la ville comme un frein au nouvel aménagement, mais comme des ressources potentielles pour augmenter les significations esthétiques des opportunités urbaines³⁴¹.

Lloyd, Clark, 2001 : 370

Comment les cultures *off* ont-elles participé à la revalorisation de quartiers centraux dans différentes villes ? Les exemples de New York (Lower East Side) et de Berlin mettent en évidence le rôle du *off* dans l'évolution de certains quartiers.

b. Lower East Side : le *off* comme nouvelle valeur

Depuis les années 1960, le secteur du Lower East Side à New York, quartier pauvre et délabré, a accueilli des populations marginales et était le lieu d'installation privilégié des mouvements culturels *off*. Les hippies en avaient fait le pendant new yorkais de Haight Hasburry. Le Lower East Side a même connu un petit boom immobilier pendant la période hippies: le quartier attirant de plus en plus de jeunes fascinés par le mode de vie hippie, les propriétaires en ont profité pour gonfler les prix à chaque changement de locataire. La plupart de ces hippies étaient des jeunes blancs issus des classes moyennes, dont les revenus (ou du moins les garanties familiales) étaient supérieurs à ceux des populations originelles. En s'installant dans ce quartier pauvre, les hippies lui insufflent un nouveau dynamisme (Mele, 2000 :168). Après une courte période d'euphorie, le quartier a été stigmatisé par le grand public suite à plusieurs faits divers tragiques. Il est devenu un symbole de dépravation, de misère et de trafic de drogues. Au cours des années 1980, marquées par le succès flamboyant des activités boursières, le quartier héberge la scène *off* new yorkaise. Progressivement, les médias vont s'appuyer sur les figures artistiques marginales de cette scène (les punks, les Hell's Angels, les squatters) pour construire l'image de ce qu'ils appellent désormais East Village. Certains artistes grands publics s'emparent de ces symboles pour se construire une identité scénique et une légitimité artistique (comme Madonna). Comme le relève N. Smith, la presse artistique et rock renverse ce stigmate de marginalité pour qualifier les artistes issus du Lower East Side, et par amalgame, le quartier tout entier.

Pendant la gentrification de East Village, les galeries d'art, les boîtes de nuit et les studios ont été les troupes de chocs des réinvestissements dans le quartier, bien que la complicité extraordinaire de la scène artistique consciente des destructions sociales forgées par la gentrification soit rarement concédée. Vantée comme une « néo-frontière », l'attraction d'East Village a été attribuée dans la presse artistique à sa « saveur unique » de pauvreté, de punk rock, de drogues

³⁴¹ « Increasingly elements of the city whose functions were considered instrumental (use value) are being valorized through aesthetic concerns (sign value). Spaces of the gritty industrial past become mined for their aesthetic potential, like bars or theatres locating in former steel plants. [...] These strategies do not treat anachronistic elements of the city as a drag on new development, but as potential resources to heighten the aesthetic significance of urban fortunes »

et de crimes, de Hell's Angels, d'ivrognes, de prostituées et d'habitat dégradé qui ajoutent à une installation aventureuse d'avant-garde un cachet considérable. L'afflux artistique commença à la fin des années 70 et s'est de plus en plus institutionnalisé après 1981 avec d'importantes ouvertures de nouvelles galeries. **Le secteur a servi de cadre et de sujet à des douzaines de nouvelles et plusieurs films dans les années 80.** Mais la romantisation de la pauvreté et des privations – la « saveur unique » du secteur – est toujours limitée, et le néon et le pastiche étincelant d'une esthétique ultra-chic ne camouflent qu'en partie les rudes réalités du déplacement de sans-abris, du chômage et de dégradation dans un quartier converti en une nouvelle frontière dans les mains de la gentrification³⁴².

Smith, Duncan *et al.*, 1994: 156

Le *off* est devenu l'image de marque du quartier Lower East Side à New York : la pauvreté et les caractères alternatifs et ethniques du quartier sont utilisés pour le mettre en valeur auprès d'une clientèle particulière. Selon C. Mele, la différence et l'originalité sont utilisées comme un outil de marketing résidentiel de niche :

Le redéveloppement contemporain du Lower East Side s'est appuyé sur l'inclusion symbolique de caractéristiques longtemps associées au Lower East Side (parmi d'autre : l'activisme politique continu, les luttes des travailleurs pour leur survie, la présence de sous-cultures marginalisées et d'avant-garde)³⁴³.

Mele, 2000: 8

Selon Christopher Mele, le *off* a été instrumentalisé par les promoteurs immobiliers locaux pour valoriser le quartier aux yeux de certaines franges des classes moyennes supérieures, celles pour lesquelles la proximité des mondes de l'art et de l'avant-garde (fut-elle stigmatisée comme dangereuse) est recherchée comme mode de distinction³⁴⁴. Par ailleurs, selon H. Pruijt, les squatters ne sont pas étrangers à l'évolution du peuplement du Lower East Side. Les membres des mouvements de squatters ont des profils différents des populations originelles du quartier. Par leur arrivée dans le quartier, ils amènent un souffle nouveau. Les squatters qu'il a rencontrés se caractérisent par la possession d'un capital culturel relativement important, compensant

³⁴² « In the gentrification of the East Village, art galleries, dance clubs, and studios have been the shock troops of neighborhood reinvestment, although the extraordinary complicity of the art scene with the social destruction wrought by gentrification is rarely conceded. Touted as a 'neo-frontier', the attraction of the East Village was attributed in the art press to its 'unique blend' of poverty, punk rock, drugs and arson, Hell's Angels, winos, prostitutes and dilapidated housing that adds up to an adventurous avant-garde setting of considerable cachet. The artistic influx began in the late 1970s and was increasingly institutionalized after 1981 with the widely heralded opening of new galleries. The area has provided the setting as well as the subject of literally dozens of 1980s novels and several movies. But the romanticization of poverty and deprivation – the area's 'unique blend' – is always limited, and the neon and pastiche sparkle of aesthetic ultra-chic only partly camouflages the harsher realities of displacement, homelessness, unemployment, and deprivation in a neighborhood converted into a new frontier at the hands of gentrification »

³⁴³ « the contemporary redevelopment of the Lower East Side is premised on the symbolic inclusion of the characteristics long associated with the lower East Side – among others, continual political activism, the working-class struggle for survival, and the presence of marginalized subcultures and the avant-garde »

³⁴⁴ « In the East Village, real estate developers have translated the symbolic value of cultural difference into economic value, attracting middle-class renters, diners, and shoppers who find allure in this edgier version of "bohemian mix", flush with modern living spaces and other amenities. Developers of spaces labeled "slums" or "ghetto" are no longer required to produce or market images of place that, in effect, compete with the suburban ideal. Instead the real estate sector has produced housing that aesthetically targets various middle-class lifestyles. Past and present struggles over poor living conditions mounted by diverse religious, ethnic, racial, sexual, radical political, and environmental groups are not excluded or disavowed in such representations but are included symbolically under the rubric of marketable "difference". [...] Real estate marketing announcements, tourist brochures, and neighborhood shopping guides refer to cross-dressing festivals, past incidences of riot and social conflict, and a long history of ethnic diversity as adding to neighborhood's unique appeal. » (Mele, 2000 :3-4).

l'absence de capital économique³⁴⁵. En cela, ils s'apparentent aux pionniers de la gentrification ce dont les squatters sont conscient³⁴⁶.

c. Le paradigme berlinois

Outre New York, considérée souvent comme le parangon de la ville contemporaine, d'autres exemple de mise en scène du *off* dans et par la gentrification ont été étudiés. B. Grésillon met en évidence l'importance des lieux *off* tant dans le monde culturel berlinois que dans la construction de l'image de la ville (Grésillon, 2002). Il s'attarde en particulier sur le rôle que ces lieux *off* ont pu jouer dans les processus de gentrification de certains quartiers (comme celui du Mitte) qui auraient suivi une phase qualifiée de révolutionnaire au début des années 1990. Après la chute du mur, Berlin a attiré des artistes venus de toute l'Allemagne et d'ailleurs, enthousiasmés et inspirés par les changements historiques en cours dont ils devenaient acteurs. Ils se sont installés principalement dans les quartiers centraux de l'Est, où ils ont investi des lieux en friches, des espaces vacants, profitant de l'absence de propriété sur de nombreux bâtiments après la dénationalisation ; ils ont créé, plus ou moins légalement, des lieux culturels alternatifs marqués par l'urgence et l'effervescence créative. Tous ces espaces (cafés, galeries, squats, lieux culturels, salles de spectacles...), qualifiés par B. Grésillon de lieux *off*, ont symbolisé le bouillonnement artistique et d'avant-garde ayant marqué la période révolutionnaire de l'après chute du mur à Berlin, instants de tous les possibles, où les bouleversements politiques, économiques, sociaux, familiaux, géostratégiques ont donné place à un espoir et un sentiment de réinventer une nouvelle manière d'être berlinois, une nouvelle manière d'être Berlin.

Mais cette phase révolutionnaire n'a qu'un temps et s'essouffle au milieu de la décennie 90, tout en ayant marqué profondément la ville, ses habitants... et son image de marque. Ces quartiers (notamment Mitte) sont devenus les lieux de sortie préférés des berlinois et des lieux de visites incontournables pour les touristes. Prenant conscience de l'importance accrue de ces secteurs pour l'image et le dynamisme de la ville, les pouvoirs publics souhaitent encourager la valorisation des quartiers de l'Est, en procédant à des opérations de réhabilitation et en aidant financièrement les projets de rénovation des quartiers dégradés. Dans le même temps, les différends concernant les droits de propriétés sont peu à peu réglés, stabilisant la situation foncière de nombreux bâtiments, rassurant les investisseurs et les promoteurs. De nouvelles opérations immobilières mélangeant habitat, espaces culturels et de loisirs et commerces, sont mises en œuvre avec succès. Peu à peu, les premiers résidents, poussés par la hausse des loyers, partent ; les squatters sont expulsés, après règlement des problèmes de propriété ; les lieux *off* ferment leurs portes. Ils se déplacent plus vers l'Est, par exemple vers Prenzlauer Berg. Ceux qui sont restés, comme le centre culturel Tacheles,

³⁴⁵ « Not unlike yuppies, a sizeable proportion of participants in a squatters' movement is relatively well trained, has organizing skills and may look forward to a bright future. As [the author] indicated earlier, many squatters are rich in cultural and social capital, although not in economic capital » (Pruijt, 2003 :148).

³⁴⁶ Un squatter lui a déclaré : « squatters are the real storm troopers of gentrification » (*Les squatters sont les vrais soldats d'assault de la gentrification*) (Pruijt, 2003 :148).

ont été contraints, parfois à leur insu, d'accepter les nouvelles règles du jeu qui tendent de plus en plus à faire de la culture un divertissement et de l'art un produit à commercialiser et à consommer sans modération...

Grésillon, 2002 : 210

Accélérée en outre par le déménagement de la capitale fédérale de Bonn à Berlin, la gentrification de ces quartiers centraux alternatifs semble inéluctable : entre 1990 et 1998, 40% des habitants de Mitte ont déménagé ; entre 1990 et 1996, le salaire moyen des habitants a doublé. Ainsi,

L'espace de quelques années, la symbiose entre lieu de culture et quartier en mutation est totale, suscitant une dynamique urbaine sans précédent. L'ex-quartier des Granges, plus généralement la Spandauer Vorstadt (secteur situé au nord de Mitte), est aujourd'hui un quartier à la mode, et, une fois la vague "révolutionnaire" passée, de nombreux immeubles sont rénovés, les squatters évacués. Un processus de gentryfication rapide est à l'œuvre, qui concerne tout l'arrondissement de Mitte et une bonne partie de l'arrondissement de Prenzlauer Berg.

Grésillon, 2002 : 207

Cette gentrification ne se fait pas sans heurts ; pour preuve, le rejet massif des « *Yuppies, Wessis und Spekulanten*³⁴⁷ » de la part des « pionniers » du secteur. Pourtant, il est évident (d'après l'auteur) que l'effervescence et le bouillonnement de la culture alternative et des lieux *off* ont participé à la revalorisation symbolique des quartiers stigmatisés de l'Est, ouvrant la porte à la gentrification. D'une manière similaire, les squats d'artistes parisiens, en tant que forme de la culture *off*, participent-ils à un processus de gentrification ?

2. Les squats d'artistes à Paris: indicateur de la gentrification ?

a. Rappel méthodologique

Les théories sur la gentrification et sur les rôles des nouvelles classes moyennes dans ce processus, ainsi que les exemples de revalorisation symbolique des quartiers par la présence d'artistes *off* permettent d'élaborer l'hypothèse suivante : la présence de squats d'artistes dans un quartier dévalorisé de Paris peut-elle participer à sa revalorisation symbolique permettant l'enclenchement d'un processus de gentrification ? La vérification de cette hypothèse s'appuie sur la mise à l'épreuve de plusieurs sous-hypothèses. D'abord, la dimension artistique du squat le rend-il plus acceptable par son environnement que des squats « résidentiels » ? Ensuite, les artistes présents dans le squat participent-ils à la construction d'une atmosphère bohème dans le quartier ? Dans quelle mesure la médiatisation des squats amplifie-t-elle la visibilité des artistes squatters, notamment par rapport aux autres artistes, moins exposés ? Enfin, le marché immobilier au voisinage des squatters connaît-il une évolution particulière ?

Pour tester ces hypothèses, deux types d'enquêtes ont été menés. Qualitativement, d'abord, les entretiens auprès d'agents immobiliers ont permis d'évaluer la perception des squats d'artistes par ces professionnels. Les agents remarquent-ils la présence de squats d'artistes dans leur secteur ? Qu'en pensent-ils ? Font-ils une différence entre squat d'artistes et squat résidentiel ? Les squats d'artistes sont-ils perçus comme des lieux d'artistes à part entière ou comme des

³⁴⁷ « jeunes cadres, allemands de l'est et spéculateurs. »

espaces de marginalité ? Quels effets la présence de squats d'artistes induit-elle selon ces agents ? Participe-t-elle à la valorisation du quartier ?

Dans un second temps, le travail sur la base Bien a permis de tester quantitativement l'effet valorisant de la présence de squats d'artistes. Leur présence est-elle perceptible sur l'évolution du marché immobilier ? Les prix immobiliers autour des squats d'artistes augmentent-ils plus rapidement ? La présence de squats d'artistes correspond-elle un frémissement du marché ? Les prix immobiliers autour des squats d'artistes médiatisés ont-ils une évolution plus rapide ?

b. La perception des squats d'artistes par les agents immobiliers

Tous les squats d'artistes ne sont pas visibles. Si certains marquent leur présence par l'excentricité et l'exubérance de leur façade, d'autres choisissent l'anonymat et la sobriété : passer inaperçu pour éviter de s'attirer les ennuis, pour ne pas heurter le voisinage, mais aussi pour limiter les visites importunes de curieux afin de maintenir un climat studieux et professionnel. Quelque soit leur stratégie de visibilité dans le paysage urbain, les squats sont repérés rapidement par les professionnels de l'immobilier. En effet, tous les agents rencontrés connaissent les squats d'artistes de leur secteur, même si aucun ne les a signalés spontanément. A leurs yeux, les squats d'artistes ne posent pas de problème particulier, ou plutôt, ne leur posent pas de problème en tant qu'intermédiaire immobilier.

En me baladant un petit peu dans le quartier, j'ai constaté la présence d'un squat d'artistes, à côté de l'école Boule.

Ca fait très longtemps, oui.

Ca fait assez longtemps. Comment vous le percevez ?

Ca n'a jamais été embêtant.

Ca n'a jamais été embêtant ?

Ah non ! **Alors même pas du tout.** On n'a pas été embêté par. C'est des jeunes artistes qui sont-là. Ils sont jamais... on les voyait en été. Ils sortaient avec pas mal de bibelots, ils faisaient des choses. **Ils n'ont jamais agressés qui que ce soit. Ils n'ont jamais été embêtants.**

Jean SAUVAGEOT, agence Diderot Immobilier, 143, bd Diderot

En me promenant un petit peu dans le secteur, j'ai constaté que juste à côté de l'agence, il y avait un squat d'artistes, le Barbizon. Comment avez-vous perçu leur arrivée, et est-ce que ça influe sur... ?

Ça ne pose pas de problème particulier puisque ce sont des artistes, ce n'est pas un squat d'habitation, c'est un squat d'artistes, avec des mouvements alternatifs dedans. Pas de problème particulier, en ce qui me concerne.

M. BUISSON, Agence Orpi – Sopic, 145, rue de Tolbiac

A travers ces deux remarques, une appréhension et un préjugé sont perceptibles quand à la présence de squats ou d'artistes, qui pourraient être une source de problèmes particuliers. Mais, dans les faits, les agents semblent rassurés de constater qu'il n'en est rien : *ils n'ont jamais agressés qui que ce soit, n'ont jamais été embêtants.* Les agents immobiliers différencient nettement les squats d'artistes d'autres squats résidentiels qui eux, peuvent être des stigmates d'un secteur ou des contraintes pour leur pratique professionnelle.

Quelles sont les réactions de vos clients par rapport à la présence de squatters ? Est-ce que vous avez différentes réactions ?

Attendez, **il faut faire une petite différence**. Parce que vous parliez tout à l'heure des **squatters artistes, c'est quelque chose de plutôt sympathique**. Par contre, il y a **d'autres types de squatters qui sont beaucoup moins agréables**, et qui sont appréciés par personnes. Faut être clair aussi.

Vous pouvez expliquer ?

Ben, simplement, **quand il y a des squats qui sont sales, désagréables, avec des gens patibulaires dehors, ça ne fait plaisir à personne**, c'est évident. Mais, il y en a très peu. Il y en a très peu dans le secteur.

Henri SADKOWSKI, Agence Odyssée, 116, rue de Ménilmontant

Alors que les artistes squatters sont « *plutôt sympathiques* », le stigmate de la marginalité est renforcé pour les autres squats, qui « *ne font plaisir à personne* ». Pour les agents immobiliers, ces squats d'habitation posent deux types de problèmes. D'une part, ils doivent parfois gérer les conflits entre squatters et propriétaires quand ils ont un mandat de vente ou lorsqu'ils sont chargés de la gestion locative du bien ; ils sont alors des médiateurs dans une situation conflictuelle. D'autre part, la proximité d'habitat très dégradé et d'une population en grande fragilité économique et résidentielle dévalorise le secteur et rend leur position d'intermédiaire commercial plus difficile. Si les squats résidentiels sont des cas extrêmes de pauvreté urbaine, d'autres lieux peuvent être stigmatisés et dévaloriser le secteur. Par exemple, un foyer de travailleurs immigrés est perçu comme un « *point noir* » par un agent car les conditions d'habitation y sont visiblement inacceptables et heurtent la sensibilité du passant, *a fortiori* de l'acheteur potentiel. Toutefois, le doute est permis quant à la signification du stigmate : est-ce parce que le bâtiment est très dégradé (*c'est infect, c'est dégoûtant*) ou par sa fréquentation (*c'est très mal famé*), même si l'interviewé précise tout de suite que ce ne sont pas ses occupants qui posent problème ?

Si, par contre, l'**élément négatif**, c'est la rue Clothildier et passage du Génie, où il y a la **Sonacotra**. Alors là, c'est quand même... **C'est très mal famé, non pas au niveau des personnages** qui sont là, ce sont des étrangers mais ils sont probablement logés dans des trucs, **c'est infect. C'est dégoûtant**. Quand vous passez devant, passez le soir, vous aller voir. Quand vous regardez l'intérieur. Là effectivement, je crois qu'il y a pas mal de choses à faire. Ou rénover la totalité, casser et rénover. Mais **ce n'est pas possible qu'on puisse laisser des gens comme ça**, à l'intérieur. Ca oui, c'est le **gros point noir**. Quand les gens disent « on a à vendre passage du génie ». Pfou, je vous assure qu'il faut s'accrocher. C'est vrai que ...

Jean SAUVAGEOT, agence Diderot Immobilier, 143, bd Diderot

Enfin, deux agents immobilier, situés dans la même rue (rue de Ménilmontant, 20^{ème} arrondissement), constatent que dans leur secteur, où s'installent beaucoup d'artistes et de professionnels de la culture (selon eux), la présence de squats d'artistes renforce l'atmosphère bohème du quartier (*Ca donne une certaine âme au quartier*). Les squats « *rajout[ent] du charme* » au secteur et serait des « *pôles d'attraction* ». Ainsi, par son apparence extérieure et par l'organisation de portes ouvertes, le squat la Miroiterie devient un prétexte de promenade, qui permet, ensuite, la découverte du bucolique paysage urbain l'environnant.

Pour aller un peu dans ce sens-là, moi, j'ai remarqué en me promenant dans le quartier, qu'il y avait un squat d'artistes, la Miroiterie...

Tout à fait, il y en a beaucoup.

Est-ce que la présence de ce type d'installation a une influence sur votre... ?

Ben, il y a une influence qui est l'influence d'artistes qui fait qu'ils sont attirés. C'est logique. **Ca donne une certaine âme au quartier qui est recherchée.**

Et pour vous, quand vous avez vu arriver des artistes squatters... ?

On les a vus arriver progressivement.

Comment vous, vous avez réagi en tant qu'agent immobilier ? Comment ont réagi vos clients ?

Ben nous, on a pas à réagir. Nous, on a à constater et à faire avec ce qu'on a. Après, on regarde ce que souhaitent les clients. Mais à **la limite, ça a rajouté du charme et ça attire.** Ca devient, le 20^{ème}, devient des **lieux de promenade** aujourd'hui.

Henri SADKOWSKI, Agence Odyssee, 116, rue de Ménilmontant

[...]En me promenant dans le quartier, rue de Ménilmontant, j'ai vu qu'il y avait un squat d'artistes, à la Miroiterie.

Oui, c'est exact.

Quand ils sont arrivés, comment vous les avez perçus, en tant qu'agent immobilier ?

Comment on les a perçus ? Ben, bien. Parce que c'est des gens, si vous voulez, qui sont sur **le quartier des pôles d'attraction.** [...] Je trouve que c'est plutôt un **pôle d'attraction** sur le quartier **qui amène des gens** sur le secteur. Et ils **font souvent des portes ouvertes, ils exposent** ce qu'ils font. Bon, **c'est assez sympathique.**

[...]Vous m'avez dit que la Miroiterie ça pouvait être un pôle d'attraction sur le secteur. Est-ce que vous pourriez préciser ?

Ben c'est un **pôle d'attraction parce que ça attire du monde.** Les gens y viennent **par curiosité.** Bon, ils **viennent voir la Miroiterie par curiosité** et puis ils pénètrent rue des Cascades, ils pénètrent rue de l'Ermitage, ils pénètrent villa... à côté, là. Bon. Ils **voient ces petites ruelles avec ces réverbères, ces jardins, ces petites maisons.** Alors au départ, c'est peut-être le **pittoresque de la Miroiterie qui les attire et puis en même temps, ça leur fait découvrir le quartier.** Et donc, c'est en ce sens, si vous voulez, que la Miroiterie est un pôle attractif. Parce que **ça oblige à venir dans le quartier pour des gens qui souvent n'y viendraient pas.** [...] *Il y a d'autres squats dans d'autres secteurs, ça a le même effet ou est-ce que... ?*

Il y en a quelques uns oui qui sont connus aussi. Il y en a un près de Belleville. C'est pareil. Mais je dois dire que bon, essentiellement le 20^{ème} tourne sur une forte communauté d'artistes.

Gérard DUCLOS, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant

Ces premiers indices sont-ils confortés par l'analyse du marché immobilier ? Ces quelques impressions se traduisent-elles par une valorisation immobilière effective ?

3. Les squats d'artistes ont-ils un effet sur le marché immobilier ?

a. Méthodologie

La base Bien permet de sélectionner les quartiers administratifs, mais aussi des secteurs plus restreints : les mutations situées dans un rayon de 200 mètres autour du point X. Ainsi, nous avons créé des aires virtuelles permettant d'étudier les évolutions du marché immobilier autour des squats, en ne nous intéressant qu'aux quarante-six squats créés entre 1993 et 2003, période correspondant aux informations statistiques contenues dans la base Bien. Dans un second temps, nous avons comparé l'évolution du marché dans ce sous-secteur avec celle du quartier

administratif auquel il appartient. Pour évaluer un possible « effet squat », nous avons défini pour chaque squat (et donc chaque sous-secteur) trois moments : avant, pendant et après le squat. Les tendances observées avant le squat et le différentiel de prix entre le sous-secteur et le quartier administratif divergent-ils après le squat ? Les tendances observées au niveau du sous-secteur correspondent-elles à celles à l'échelle du quartier ? Le marché immobilier évolue-t-il différemment là où s'installe un squat d'artistes ?

Toutefois, certains biais existent. D'abord, la petite taille des sous-secteurs explique un nombre très restreint de mutations observées, un poids plus important des cas extrêmes, et donc une difficulté d'analyse. D'autre part, certains sous-secteurs chevauchent plusieurs quartiers administratifs ; ils ont alors été comparés à tous les quartiers considérés. Enfin, certains squats étant encore ouverts en 2003 ; la comparaison avant-après était impossible.

b. Des résultats peu probants

Une première observation ne révèle pas de concentration particulière des squats d'artistes dans les quartiers identifiés comme potentiellement gentrifiables. Les effets potentiels des squats d'artistes se font-ils sentir à une échelle plus fine, que la taille des quartiers administratifs ne permet pas de révéler ?

L'évolution du marché immobilier dans les sous-secteurs autour des squats d'artistes a été comparée à l'évolution de l'ensemble du quartier administratif.

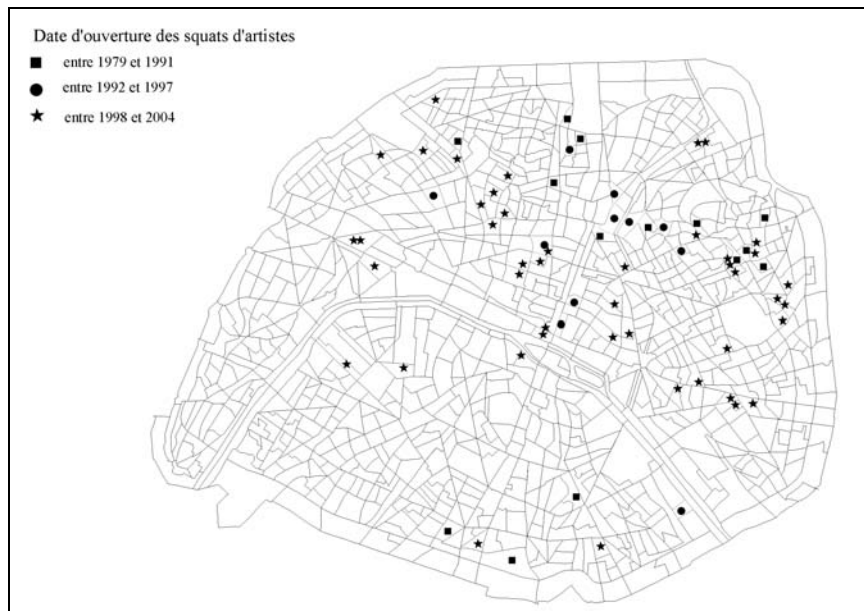
Dans dix-huit cas, la tendance de l'évolution des prix avant-pendant-après le squat est la même dans le sous-secteur et dans le quartier administratif considéré (que ce soit à la hausse ou à la baisse). Toutefois, la moitié de ces squats étaient encore ouverts en 2003, limitant la possibilité d'évaluer l'effet de leur présence.

Dans huit cas, l'évolution des prix dans le sous-secteur autour du squat est plus lente que dans l'ensemble du quartier. Soit les prix y ont crû nettement moins rapidement, soit ils ont connu une baisse autour du squat, alors qu'ils augmentent dans l'ensemble du quartier. La présence du squat joue peut-être en la défaveur du marché immobilier.

Dans dix-neuf cas, une tendance à une croissance (légèrement) plus forte dans les secteurs autour de squats d'artistes est perceptible. Cela permet-il d'affirmer un effet possible de la présence des squats d'artistes ? Il convient pour cela d'affiner l'analyse de ces dix-neuf cas pour mettre en évidence d'éventuelles caractéristiques communes. En terme de localisation, les sous-secteurs identifiés sont répartis sur l'ensemble du territoire parisien et ne correspondent pas spécialement aux quartiers identifiés comme en cours de gentrification. Toutefois, trois d'entre eux se situent à une centaine de mètres les uns des autres, dans le 20^{ème} arrondissement, à l'angle des rues des Pyrénées et de Ménilmontant. Cela corroborerait les propos des agents immobiliers sur le squat de la Miroiterie. Ensuite, les squats autour desquels un effet positif sur les prix immobiliers est perceptible, sont parmi ceux qui ont été le plus médiatisés. L'exposé dans la presse des problèmes et les activités artistiques des squats peut-elle provoquer des envies de visite et de découverte de nouveaux quartiers de la ville auprès d'une population qui n'envisageait ni de s'y balader, et encore moins de s'y installer ? Enfin, les squats qui semblent

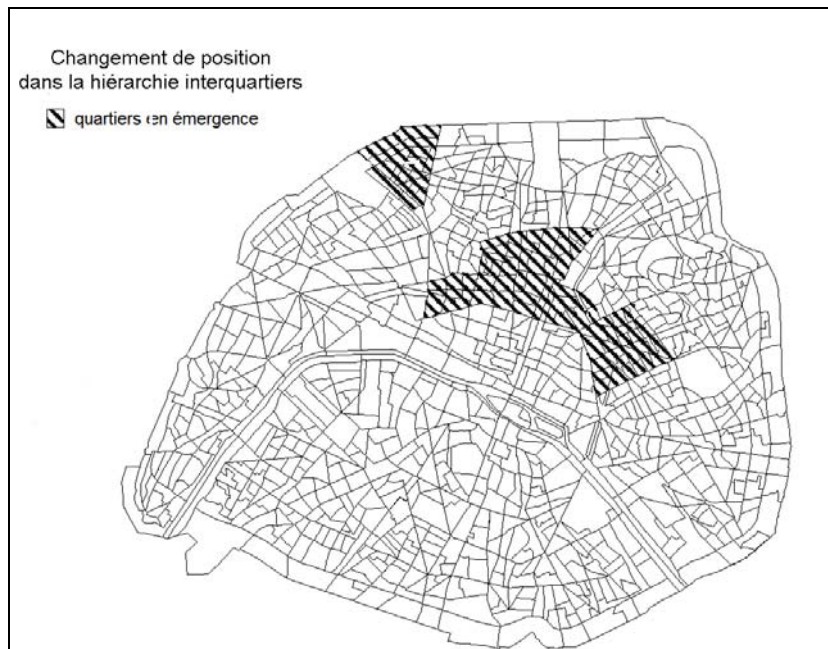
s'inscrire positivement dans leur quartier sont parmi les plus pérennes. La moitié d'entre eux est resté ouvert plus d'un an. Confortant une des revendications squatters, il semblerait que la longévité du squat favorise le développement de ses activités et de son implication locale.

Fig. 22. Localisation des squats d'artistes ouverts entre 1979 et 2004



Source : Elsa Vivant

Fig. 23. Localisation des quartiers en émergence entre 1993 et 2003



Source : Elsa Vivant

Fig. 24. Liste des squats d'artistes autour desquels la hausse des prix immobiliers est plus rapide

Arrdt	Adresse	Nom	Ouverture	Fermeture	Durée d'occupation	Médias
1 ^{er}	59, rue de Rivoli	<i>Chez Robert, électron libre</i>	Novembre 1999	Toujours existant	54 mois	56
1 ^{er}	111, rue Saint-Honoré	<i>La Tour / 111</i>	Mai 2002	Toujours existant	24 mois	6
2 ^{ème}	2 rue du Quatre-Septembre, place de la Bourse	<i>Bourse</i>	Mai 1999	Septembre 1999	4 mois	40
7 ^{ème}	6 bis, av. Villars	<i>Ville-Art</i>	Novembre 2003	Mars 2004	4 mois	5
8 ^{ème}	35, avenue de Matignon	<i>Groupe Matignon / Galerie Crousties / Matignon</i>	Novembre 1999	Mars 2000	4 mois	21
8 ^{ème}	33, rue de la Boétie	<i>Collectif La Boétie</i>	Novembre 1999	Janvier 2000	2 mois	7
8 ^{ème}	62, rue Pierre Charron	<i>Hors Champs / Charron</i>	Mars 2000	Juillet 2000	4 mois	9
9 ^{ème}	51, rue de Chateaudun	<i>In Fact, / Châteaudun créateurs / Châteaudun</i>	Avril 1999	Juillet 2003	51 mois	10
9 ^{ème}	21, rue Blanche	<i>Collectif 21 Label-Grange / Blanche</i>	Octobre 2000	Mars 2002	17 mois	17
10 ^{ème}	31, rue de la Grange-aux-Belles	<i>La Grange-aux-Belles / La Grange</i>	1995	Juin 2000	60 mois	34
12 ^{ème}	impasse Barrier	<i>Le Théâtre de Verre</i>	Mars 2003	Toujours existant	14 mois	15
17 ^{ème}	17, rue Le Chapelais	<i>CAVAL / Le Chapelais</i>	Janvier 2001	Juillet 2002	18 mois	4
18 ^{ème}	27, rue Germain Pilon	<i>Falaises</i>	Mai 2000	Juin 2002	25 mois	7
19 ^{ème}	30, rue de Thionville	<i>La Manufacture du Nouveau Monde</i>	2001	2001		
20 ^{ème}	12, rue de l'Ermitage	<i>Théâtre de Fortune</i>	Novembre 1998	Mars 2003	52 mois	21
20 ^{ème}	20-22, rue de la Duée	<i>Un Chardon dans la Savane</i>	Hiver 2000	Septembre 2002	19 mois	
20 ^{ème}	88, rue de Ménilmontant	<i>La Miroiterie</i>	Juillet 2000	Toujours existant	46 mois	20
20 ^{ème}	16, rue du capitaine Marchal	<i>Le Carrosse</i>	Septembre 2002	Toujours existant	20 mois	8
20 ^{ème}	157, rue Pelleport	<i>La Taverne des Singes</i>	2002			6

Si ces exemples (40% du corpus considéré) semblent vérifier nos hypothèses, il nous paraît nécessaire de modérer nos conclusions. La présence de squats d'artistes dans des micro-secteurs où le marché immobilier est un peu plus dynamique que sur le quartier administratif n'induit pas nécessairement un lien de corrélation entre les deux phénomènes. Si une des hypothèses qui a guidé notre travail était que les artistes (notamment squatters) seraient des pionniers de la gentrification, suivi par des ménages appartenant aux classes moyennes intellectuelles, à cause de leur *statut* d'artistes, nos enquêtes ne suffisent pas à affirmer une telle hypothèse. Et si, *a contrario*, les artistes squatters choisissaient de manière très fine leur localisation dans des secteurs où ils perçoivent une évolution du peuplement (par la présence d'amis et de collègues,

de cafés), où les élus locaux leur sont plus favorables (un des adjoint verts du 20^{ème} arrondissement soutient la plupart des squats de son arrondissement), où des locaux vacants répondent à leur besoins (comme les locaux artisanaux) ?

En guise de conclusion, il est possible d'affirmer que, dans la majorité des cas (80%), la présence de squats d'artistes ne déprécie pas les valeurs immobilières des biens alentours. Par contre, la réalité d'un effet positif de cette présence n'est pas démontrée de manière convaincante, même s'il n'est pas non plus infirmé.

c. Fantômes du chercheur lui-même ?

Ces conclusions mitigées sont corroborées par les travaux d'Eric Charmes sur le rôle des formes urbaines dans les pratiques sociales, centrés sur l'exemple du secteur de la rue des Cascades dans le 20^{ème} arrondissement, rue populaire en cours de gentrification, haut lieu de la scène alternative des années 1980 et où sont encore installés de nombreux artistes squatters (dont la Miroiterie, précédemment évoquée). A partir d'entretiens menés auprès d'habitants de cette rue, souvent membres des catégories socioprofessionnelles moyennes et supérieures, il met en évidence que la présence de nombreux artistes dans le quartier ne participe pas aux représentations qu'en ont les habitants. Leur quotidien ne rencontre pas celui des artistes. Au-delà, la présence de squats d'artistes n'est pas vécu positivement ; les interviewés lui faisant part d'anecdotes critiques reprenant de nombreux stigmates de la marginalité (nuisances sonores, toxicomanie, violence, etc...). Enfin, aucun d'entre eux ne paraît intégrer la présence de la scène alternative des années 1980 comme un élément positif de l'histoire du quartier. Leurs seuls souvenirs reposent sur des situations conflictuelles avec les « artistes »³⁴⁸ squatters de l'époque (Charmes, 2006).

Les processus de valorisation immobilière sont-ils différents à Paris ? Les modes de gentrification des quartiers parisiens sont-ils particuliers ? Sans doute pas. Mais peut-être l'analyse de l'évolution du peuplement des quartiers parisiens donne-t-elle trop d'importance à la dimension symbolique. Et si la gentrification ne correspondait en fait qu'à un processus classique de hausse des valeurs foncières par un phénomène de rareté, confortant la dimension économique d'explication du processus ? L'analyse de la gentrification par l'évolution des modes de vie et de consommation permet d'étudier ces derniers, mais explique-t-elle vraiment le processus ? Les « théories » de la gentrification ne doivent-elles servir que comme des prétextes à une sociologie des nouvelles classes moyennes, comme le propose d'ailleurs Catherine Bidou (Bidou-Zachariasen, 2003) ? Cette sociologie serait d'autant plus nécessaire que le terme nouvelles classes moyennes recoupe des catégories floues et difficilement identifiables statistiquement, l'appartenance socioprofessionnelle ne se suffisant pas à les définir. Et si le poids symbolique de la figure de l'artiste dans les processus de valorisation ne reflétait que les fantasmes des chercheurs eux-mêmes ?

³⁴⁸ Les riverains semblent sceptiques sur la qualité artistique de leur production.

Chapitre 4

Le *off* : élément de l'image touristique d'une ville ?

Les pratiques culturelles *off* sont instrumentalisées dans les politiques urbaines ; elles participent dans une moindre mesure à la revalorisation symbolique des quartiers en cours de gentrification. Pour autant, le *off* est-il associé aux représentations collectives d'une ville ? Participe-t-il à la construction de l'image d'une ville ? Est-il mobilisé par des producteurs de symboles pour créer cette image ? Le *off* est-il un élément valorisant pour une ville ? La rend-il plus attractive aux yeux des visiteurs ? L'image touristique d'une ville intègre-t-elle les pratiques et les lieux culturels *off* ? Le tourisme est, en effet, une activité orientée par les représentations collectives des lieux en vue de la consommation de symboles et d'expériences culturelles (la visite de monument, les spectacles, la gastronomie). Cette dimension consumériste du tourisme est amplifiée aujourd'hui. Le tourisme et les loisirs urbains sont des activités génératrices de revenus très importants, qui offrent des perspectives très positives de développement économique pour les territoires. De nombreuses opérations urbaines sont réalisées en vue de cette consommation touristique ; non plus sous forme de stations touristiques créées *ex-nihilo*, mais par la création d'enclaves touristiques au cœur des villes à destination des visiteurs et des citadins, touristes de leur propre ville.

Par ailleurs, selon de nombreux auteurs, l'étude du tourisme (comme activité) et du touriste (comme individu) est une porte d'entrée pertinente pour l'analyse des sociétés contemporaines. Selon Dean McCannel, le touriste est l'archétype de l'individu moderne ; à travers une

ethnographie du touriste, ce chercheur entend proposer une étude de la modernité (MacCannell, 1976). John Urry, lui, met en parallèle l'étude de l'expérience touristique et la sociologie de la déviance : dans les deux cas, ce qui construit le phénomène (déviance ou tourisme), c'est ce avec quoi il contraste (le même acte n'est pas jugé déviant dans différentes sociétés, le regard du touriste se tourne vers ce qui diffère de son quotidien) (Urry, 1990). Ainsi, l'étude des mutations du tourisme révèle des évolutions plus globales de la société, et en particulier de la société urbaine. Ainsi, le tourisme est le révélateur de nouvelles pratiques sociales et de nouvelles politiques urbaines. Les études sur le tourisme mettent en évidence l'attrait de l'exotisme (pour les destinations lointaines) et de l'authenticité, de la mémoire, de la culture (pour les destinations urbaines). Dans quelle mesure, le *off* propose-t-il une expérience touristique nouvelle ? Participe-t-il à ce que Jean-Didier Urbain appelle le tourisme interstitiel, ce tourisme de l'étrangeté au cœur du quotidien (Urbain, 1991) ? Pour évaluer la place du *off* dans l'imaginaire touristique, nous nous sommes appuyés sur un corpus original, les guides de voyage, dont l'usage sera justifié ultérieurement. Nous montrerons en quoi le *off* est un élément central de l'expérience touristique à Berlin, alors qu'à Paris il est le refuge des touristes autochtones.

I. LE TOURISME DANS L'ÉCONOMIE DES SYMBOLES

Le tourisme, activité économique en plein essor, est un mode de consommation symbolique. La diffusion de ces symboles grâce aux progrès des communications et la mobilité engendrée par l'efficacité et la baisse des coûts de transports accentuent l'ampleur des déplacements touristiques. Ainsi, le tourisme international devient un tourisme globalisé, du point de vue de ses acteurs, des destinations, des imaginaires et des touristes eux-mêmes. En quoi la culture (au sens des pratiques, des lieux, et des traditions) participe-t-elle à la construction touristique d'un espace ? Quelle est la place des villes dans le monde touristique ? Comment les villes s'affirment-elles comme espace touristique ? La recherche de la différence et de l'altérité étant des motivations de l'activité du touriste, en quoi le *off* peut-il devenir une attraction touristique ?

A. Le tourisme : une activité de consommation

Les mutations du tourisme révèlent des mutations sociales et économiques plus globales. Par exemple, l'évolution et la diversification des destinations (des stations balnéaires aux pays lointains et aux villes) correspondent au passage d'un tourisme de repos à un tourisme de consommation symbolique. Après un rapide rappel des enjeux sociaux et économique du tourisme, nous montrerons en quoi l'étude du tourisme permet de comprendre l'évolution des modes de consommation.

1. Une activité économique en développement

Les individus consacrent une part de plus en plus importante de leurs ressources et de leur temps libre à des activités de loisirs et de tourisme. Certains chercheurs voient à travers la montée en puissance du tourisme, l'avènement d'une société des loisirs et du temps libre (comme par exemple Jean Viard : Viard, Potier *et al.*, 2002). Si longtemps le tourisme et les voyages ont été l'apanage des classes supérieures, leur démocratisation engendre une nouvelle inégalité : celui qui ne part pas en vacances est, dans une certaine mesure, exclu de cette société de loisirs. Pour d'autres, comme John Urry, l'analyse sociologique du tourisme révèle des évolutions sociales et économiques plus profondes : le passage d'une économie industrielle à une économie « symbolique » (*economy of signs*), où la dimension symbolique et signifiante des biens et services constitue leur principale valeur économique (Urry, 1990; Lash, Urry, 1994). Le tourisme et les loisirs deviennent des secteurs économiques majeurs, porteurs d'enjeux sociaux et économiques pour le développement des territoires.

a. Une activité économique territorialisée

Une des spécificités économiques du tourisme est son inscription territoriale. Dans un contexte de délocalisation des activités économiques de production, l'essentiel des services liés au tourisme demeure produit et consommé localement. Même lorsque le touriste achète son voyage par le biais d'un tour-opérateur, ce dernier rémunère des prestataires de services locaux (hôteliers, guides, interprètes, restauration...). Or selon Laurent Davezies et Pierre Veltz, ce

seraient les dépenses et la consommation qui participeraient aujourd'hui à la richesse des territoires, et non plus les activités productives (Davezies, Veltz, 2006). Pour les territoires d'accueil, le tourisme signifie des retombées économiques importantes, en termes de production de richesses, de création d'emplois, d'animation et dynamisation de l'image³⁴⁹. Toutefois, un développement touristique trop important ou peu maîtrisé peut entraîner une hausse des prix des biens de consommation courante et de l'immobilier, et conduire à la monofonctionnalité de certains espaces (comme les bordures littorales balnéaires ou les centres urbains muséifiés), préjudiciables à la qualité de vie des résidents.

En un siècle, le tourisme s'est démocratisé et massifié. Aujourd'hui, une part substantielle de la population des pays occidentaux a des pratiques touristiques. Cela implique le développement de nouveaux services appropriés au caractère massif du tourisme et l'intervention de nombreux experts et professionnels pour créer et développer de nouvelles offres et de nouveaux produits touristiques. On assiste ainsi à une segmentation du marché par la création de marchés de niches sur les destinations (de plus en plus aventureuses), les formes de tourisme (tourisme « humanitaire » ou de haute montagne), ou les produits de support au tourisme (guides spécialisés, équipements matériels). Comme d'autres secteurs économiques, l'activité touristique a besoin d'innovations et de nouveautés pour se régénérer et poursuivre son développement. Les produits touristiques connaissent un cycle de vie économique classique : d'abord le lancement d'un nouveau produit (destination ou type de séjour) vers des consommateurs d'avant-garde très spécifiques, puis le développement et la maturité du produit sur le marché, et enfin le déclin.

b. Les facteurs sociaux et politiques de développement du tourisme

Différents facteurs interviennent dans le développement de cette activité et correspondent à des changements de l'environnement politique, social et économique global.

(1) Politiques publiques et essor du tourisme

Le développement touristique nécessite la mise en œuvre de politiques publiques d'appui. Cela passe par des aménagements (création de stations balnéaires), des politiques de promotion des territoires (la maison de la France à l'étranger, les maisons des régions françaises à Paris, les offices de tourisme), et des politiques locales de développement touristique. A un niveau national voire international également, certains choix de politique générale peuvent avoir des effets positifs sur le tourisme. L'exemple de la construction européenne est en cela édifiant. D'une part, le principe de libre circulation des individus entre les pays ayant ratifiés les accords de Schengen a levé les contrôles aux frontières, permettant aux Européens de voyager plus facilement d'un pays à l'autre. Les visiteurs extracommunautaires n'ont plus besoin que d'un seul visa pour se déplacer au sein de l'espace Schengen. D'autre part, la mise en place de l'Euro, monnaie commune pour trois cent millions d'européens, simplifie également la

³⁴⁹ La France, première destination touristique mondiale, accueille près de 75 millions de touristes étrangers chaque année. Le tourisme, activité hautement génératrice de revenus, représente 6,5% du produit intérieur brut du pays (105,9 milliard d'euros en 2004) et crée près de un million d'emplois (les données statistiques sur le tourisme en France sont issues des travaux du Ministère du Tourisme, disponibles sur Internet : www.tourisme.gouv.fr (consultation en juin 2005) dont : Ministère du Tourisme, 2002, 2005a, c, b).

circulation des individus. De plus, cette monnaie est plus forte que les anciennes monnaies nationales, et peut être utilisée dans de nombreux pays étrangers (au même titre que le dollar), ce qui facilite le tourisme. Grâce à ses politiques, à une forte concentration d'attractions touristiques dans un territoire restreint, et au développement des modes transports rapides et bon marché (Trains à Grande Vitesse, compagnies aériennes à bas coûts), l'Union Européenne est aujourd'hui le premier émetteur et le premier récepteur de touristes internationaux (près de 60% des touristes internationaux). C'est également une zone où le tourisme endogène est très développé (87% des touristes étrangers dans les pays de l'Union sont européens).

Parallèlement à cela, les modes de vie dans les pays occidentaux évoluent, changeant les comportements touristiques, notamment en Europe. Ce sont en particulier les rapports au travail et au temps libre qui influencent les pratiques touristiques. En France, par exemple, la diminution du temps de travail (cinquième semaine de congés payés en 1981, puis réduction du temps de travail et semaine de 35h en 1999), offre plus de temps libre et de périodes de vacances. Dans le même temps, on assiste à un fractionnement des congés : les individus part plus souvent mais moins longtemps. Cela révèle un désir de périodes de vacances plus nombreuses mais également un rapport différent au travail : pour les cadres, il est difficile de s'absenter et de quitter son poste trop longtemps, il faut rester joignable (ce qui n'est plus vraiment être en vacance). Ainsi préfèrent-ils partir plus souvent pour des séjours plus courts. Cette évolution du temps des vacances et des loisirs a amené de nombreux auteurs à s'intéresser aux temporalités et aux nouveaux rythmes urbains (Boulin, 2002)³⁵⁰. Le temps libre est le moteur d'une nouvelle organisation de l'espace par les choix de localisation résidentielle des ménages et par les mobilités induites par l'acquisition d'une résidence secondaire (voir Viard, Potier *et al.*, 2002). Les réflexions sur les nuits urbaines mettent aussi en évidence les enjeux socio-économiques liés à l'avènement de la ville 24h/24 (Chatterton, Hollands, 2003; Gwiazdzinski, 2005).

(2) Une activité soumise aux risques

Si le tourisme est une activité économique en expansion, il est toutefois très fragile et soumis à des aléas internationaux. En premier lieu, les événements dramatiques du 11 septembre 2001 ont eu pour conséquence immédiate un ralentissement de l'activité touristique suite à la prise de conscience des risques par la population (peur d'autres attentats, sentiment de vulnérabilité des sociétés occidentales accentué par certains idéologues comme Samuel Huntington et son « *clash des civilisations* »), à une hausse des prix des assurances pour les compagnies aériennes (et donc une hausse des tarifs), et à un durcissement des règles d'immigration dans certains pays³⁵¹. Le tourisme international a fortement reculé, en particulier aux Etats-Unis où les arrivées de touristes étrangers ont chuté de 20% entre 2000 et 2003³⁵². Depuis, des attentats meurtriers et spectaculaires ont visé d'autres capitales (Londres, Madrid) et des sites emblématiques du

³⁵⁰ Par exemple par la création des bureaux des temps pour l'aménagement des horaires d'ouvertures des services publics plus adaptés à la réalité quotidienne.

³⁵¹ En réaction à ce climat d'insécurité, de nombreux pays (Etats-Unis en tête) ont renforcé leur mesures de sécurité et les contrôles aux frontières, rétablissant l'obligation de visas pour les ressortissants de certains pays et complexifiant les démarches consulaires.

³⁵² De 51 à 41 millions de touristes internationaux entre 2000 et 2003.

tourisme international (Bali, Djerba, Charm El Cheikh). Le choix de ces cibles exprime leur puissance symbolique mais aussi leur vulnérabilité.

Lorsque les événements géopolitiques et les risques épidémiques³⁵³ se combinent, toute la fragilité du secteur du tourisme est révélée. Ainsi, en mars et avril 2003, la concomitance de l'épidémie de Sras et du début de la guerre en Irak ont eu un effet sans précédent sur le tourisme international (en particulier sur le secteur du transport aérien). Ainsi, si les conditions générales du voyage vont en s'améliorant, le tourisme reste une activité soumise à l'incertitude et au risque³⁵⁴. Le tourisme s'inscrit donc pleinement dans la problématique de la société du risque et de sa gestion ; la modernité de l'activité touristique est aussi liée à sa globalisation.

2. Le tourisme : archétype d'une consommation symbolique

Le tourisme de masse s'inscrit dans un contexte globalisé, car on assiste à une globalisation des flux de toutes natures : flux de capitaux, flux de migrants, flux de touristes, flux de symboles, flux d'informations. Mais peut-on considérer le tourisme comme le précurseur d'une économie globalisée post-industrielle où la valeur des biens et services qui s'échangent est avant tout symbolique ? L'expérience touristique ne serait alors plus une simple activité de repos et de vacance par rapport au temps du travail ; elle deviendrait une quête et une consommation de symboles.

a. Le tourisme, activité globalisée

La globalisation du tourisme procède de trois phénomènes.

(1) *Globalisation des lieux du tourisme*

Aujourd'hui, quasiment tous les recoins de la planète sont visités par des touristes : des plus inaccessibles (de l'île de Pâques à l'Antarctique) aux plus dangereux³⁵⁵. L'ouverture très rapide au tourisme international des anciens pays du bloc communiste est un révélateur puissant de l'effondrement brutal de ce système politique et économique. A Prague, par exemple, le tourisme est une partie intégrante du processus de démocratisation, de privatisation et de construction d'une économie de marché consécutive à la chute du mur de Berlin (Hoffan, Musil, 1999; Sykora, 1999). De même, des lieux symboles d'oppression sont devenus des attractions de premier plan, comme les anciens camps d'extermination nazis en Allemagne et en Pologne, ou Robben Island où furent emprisonnés les opposants à l'apartheid au Cap³⁵⁶. Comme le

³⁵³ Les crises sanitaires peuvent également effrayer les touristes potentiels. Ainsi, l'apparition de la pneumopathie atypique (ou Sras) en Asie explique une chute de près de 10% des arrivées de touristes en 2003.

³⁵⁴ D'autres événements peuvent également entraver le développement touristique : les politiques monétaires (lorsque l'euro était au plus haut, les touristes américains délaissaient la destination « Europe » car cela leur coûtait trop cher), les cours du pétrole (Air France ajuste régulièrement ses prix sur les hausses du prix du baril), le climat économique mondial, ou le risque d'embrasement de la situation au Moyen Orient.

³⁵⁵ Un routard japonais a été tué en Irak pendant la guerre. L'espace a même déjà connu son premier vol touristique !

³⁵⁶ Ce tourisme de commémoration et du souvenir des périodes les plus douloureuses de l'histoire n'est pas nouveau. A la fin de la première guerre mondiale, les cimetières militaires et les champs de bataille étaient visités par de nombreuses familles à la recherche de soldats disparus. Pour les aider dans cette quête (et parce qu'il n'y a pas de petit profit), Michelin avait même édité un guide illustré des champs de bataille en 1920.

souligne J. Urry, devenir un lieu touristique est une manière d'entrer dans l'ordre global, en particulier pour les pays qui en sont (ou ont été) exclus, comme par exemple Cuba³⁵⁷.

(2) Globalisation des flux de touristes

Si les touristes internationaux sont encore majoritairement originaires des pays riches (Europe, Amérique du Nord, Japon), de nouvelles nations émettrices de touristes apparaissent, en particulier au Moyen Orient, en Amérique du Sud et en Chine. Localement, le tourisme endogène se développe dans un grand nombre de pays ou de sous-ensemble régionaux. Ainsi, le tourisme international tend à ne plus être un rapport Nord-Sud, mais Sud-Sud (les habitants du Sud découvrent leur région), voire Sud-Nord³⁵⁸. Ces nouveaux pays émetteurs de touristes ouvrent de nouvelles perspectives aux activités des entreprises transnationales du tourisme et des loisirs. Ainsi, Disney a créé un parc d'attraction à Hong Kong, les restaurants à thèmes comme Planet Hollywood sont construits dans les grandes métropoles du Sud, produisant ainsi des enclaves d'un occident imaginaire en Asie, et proposant un nouveau type d'expérience exotique de proximité (Hannigan, 1998). Ce type de lieux constitue un déplacement des symboles de l'Occident en Orient pour faire connaître des expériences exotiques et touristiques sans la mobilité, captant une clientèle potentielle en expansion³⁵⁹. Ces enclaves rappellent d'autres sites de « *production des signes* » par collage et recomposition de différents symboles, comme le « château » de William R. Hearst en Californie, que décrit Umberto Eco dans son voyage en « *hyper-réalité* » (Eco, 1985)³⁶⁰.

(3) Globalisation des industries touristiques

La concentration des activités économiques au sein de grands groupes mondialisés s'opère également dans le secteur des loisirs et du tourisme. Des marques globales envahissent le marché, que ce soit des tours opérateurs (Thomas Cook³⁶¹), des prestataires de services hôteliers (Club Med, Accor), ou des opérateurs de loisirs (Disney). Ces entreprises globalisées produisent leur valeur ajoutée davantage grâce à un contenu symbolique que sur la production de biens

³⁵⁷ « in certain cases becoming a tourist destination is part of a reflexive process by which societies and places come to enter the global order » (Urry, 1990). Dans un atlas global du tourisme, même la Corée du Nord n'est plus tout à fait vierge de touristes. Pour un récit d'un séjour professionnel, très encadré, d'un occidental en Corée du Nord, voir l'édifiante bande dessinée de Guy Delisle, où le héros est brinquebalé d'un lieu symbolique du pouvoir à un autre, en commençant dès la descente d'avion par la statue géante de Kim Il-Sung (Delisle, 2003).

³⁵⁸ L'autorisation de déplacement touristique accordée par les autorités chinoises à leurs ressortissants a suscité de grands espoirs en France.

³⁵⁹ Ce peut être également interprété comme une nouvelle manifestation de l'impérialisme occidental, en particulier états-unien, par imposition de modèles culturels de masse. Il ne faut toutefois pas minimiser *a priori* les capacités de distanciation critique des consommateurs locaux.

³⁶⁰ Dans le même ordre d'idées, le film « The World » de Jia Zhang Ke se situe dans un parc d'attraction en Chine où sont reproduits en miniatures tous les bâtiments, constructions, et paysages symboliques du monde entier (la Tour Eiffel, les Pyramides d'Égypte, Manhattan et les *twins towers*), et où sont proposés des spectacles de danses (pseudo) folkloriques. Une simple visite dans ce parc permet de « *faire le tour du monde sans quitter Pékin* », de voyager parmi un monde de signes. Les pékinois sont invités à découvrir des enclaves mondiales, à vivre des expériences touristiques (se faire prendre en photo soutenant la reproduction de la tour de Pise), au cœur de la modernité chinoise en construction (les tours et les grues de construction sont sans cesse en arrière-plan), alors qu'obtenir un passeport est un luxe et que la seule manière de « voyager » hors du pays, pour beaucoup de chinois, se fait par des filières clandestines et dangereuses (le mari d'un personnage est parti il y a dix ans ; seules six personnes de son bateau sont arrivées à destination : Belleville). Visiter les simulacres de monuments mondiaux, c'est se sentir appartenir à une communauté globale alors que sortir du pays est interdit à la plupart des Chinois.

³⁶¹ Dès le XIX^{ème} siècle, les activités Thomas Cook, premier tour opérateur anglais, se sont internationalisées.

matériels ou la fourniture de services. Ces enseignes sont non seulement des producteurs de biens et de services, mais également des prescripteurs de modes ou de styles de vie³⁶².

b. Le tourisme : activité de consommation réflexive

L'économie symbolique prend le pas sur la production matérielle dans beaucoup d'activités économiques ; le tourisme incarne ce passage. La massification progressive du tourisme s'accompagne de la croissance d'une industrie touristique produisant des biens et des services de consommation. Ainsi, le tourisme devient une activité de production et de consommation de services (hôtellerie, transports), de biens et d'équipements (guides de voyage, bagages, appareil photos), et de symboles (la Tour Eiffel, la Tour de Londres). Selon John Urry, le regard du touriste est construit par des signes qu'il cherche à collecter. Il peut s'agir de signes visuels (la Tour Eiffel) ou des représentations collectives (Paris, la ville des amoureux) qui impliquent la quête de certaines pratiques ou expériences. En matière touristique, l'économie symbolique participe à la création d'icônes touristiques, qui peuvent être des icônes globales (le Taj Mahal), typique (le couché de soleil sur la plage) ou vernaculaire (les danses folkloriques, la gastronomie locale). Ainsi, selon les critiques du tourisme de masse (qui s'apparente aux critiques de la consommation de masse), l'expérience touristique dans son ensemble s'ancre dans une consommation de signes visuels : depuis les publicités des catalogues de l'agence de voyage au diaporamas et films qu'il montre (voire impose) à ses amis à son retour, le touriste se déplace à l'intérieur d'un circuit pré-formaté construit par le guide (humain ou papier) par lequel il accumule les symboles et les clichés. Pour prouver la réalité ou l'effectivité de son séjour, le touriste photographie (ou se fait photographier devant) le symbole du lieu qu'il est venu visiter. L'aboutissement du voyage serait cette preuve du bon usage ou de la « bonne » consommation de la destination³⁶³, plus qu'une expérience personnelle. En cela, le tourisme est une forme extrême de la consommation symboliques, c'est-à-dire la consommation d'objets ou d'expériences porteurs de sens construits par un faisceau de représentations collectives (Baudrillard, 1970). Dans cette consommation, ce n'est pas l'objet mais les significations qui lui sont attribuées qui sont consommées.

L'autre caractéristique qu'implique la transition vers une économie symbolique est la réflexivité, qui résulte de la capacité des individus à changer leur comportement par anticipation des conséquences de leurs actes. En matière touristique, cette réflexivité se traduit par une meilleure connaissance des cultures étrangères, une conscience des effets du tourisme sur les populations et les lieux visités, qui peuvent impliquer un changement de comportement des touristes (cela reste toutefois marginal)³⁶⁴. La dimension réflexive de l'expérience touristique est alimentée par l'idée que le tourisme est une expérience d'apprentissage et de découverte : découverte de l'autre, découverte de la culture de l'autre, et découverte de soi. Par son voyage,

³⁶² Voir par exemple les campagnes publicitaires du Club Med', proposant à ses clients de « re-vivre », grâce à leur séjour.

³⁶³ D'ailleurs, dans le film chinois précédemment cité, les visiteurs se font prendre en photo devant les répliques des principaux monuments symboles du tourisme mondial. Pour eux, l'expérience touristique se limite bien à la consommation des signes du tourisme plus qu'au déplacement.

³⁶⁴ L'institutionnalisation du tourisme comme domaine de recherche (par la création de revues scientifiques spécialisées ou de départements universitaires) permet une meilleure connaissance du phénomène et de ses conséquences, et participe à l'émergence d'un tourisme réflexif.

le touriste approfondit ses connaissances pour faire évoluer sa perception du monde et son comportement. Cette forme de justification du touriste est une réponse au dénigrement dont il est l'objet. Il se présente alors non plus comme un individu égoïste qui exploite des autochtones et abîme l'environnement et le patrimoine pour la seule satisfaction de ses désirs. Au contraire, en voyageant, il développe une meilleure connaissance du monde et de ses problèmes. Le Grand Tour des jeunes aristocrates anglais au XIX^{ème} siècle était porté par un discours de justification basé sur une rhétorique de l'éducation, de la formation et de l'intégration à une élite transnationale, à travers une expérience de plaisirs et de rencontres. Aujourd'hui encore, la découverte et le savoir servent de base de légitimation à de nombreuses formes touristiques (tourisme culturel, industriel, ethnique, humanitaire) ; de plus en plus, le touriste revendique et proclame qu'il « *ne veut plus bronzer idiot* ».

c. Le *off* : une niche dans un marché segmenté ?

Une des conséquences de la massification du tourisme est le développement de formes de tourisme alternatif ou parallèle. L'apparition de marchés de niches s'inscrit dans la construction d'une conscience réflexive (meilleure connaissance du monde dans sa diversité) tout en répondant à une demande de consommation ostentatoire dans le cadre (et face à) d'un tourisme massifié³⁶⁵. En effet, le post-fordisme est caractérisé par le passage d'une consommation de masse (liée à un mode de production systématisé) à une consommation plus individualisée. Ainsi, le tourisme étant une activité de consommation et de création de signes nouveaux, il est nécessaire de les renouveler par des propositions de consommation positionnelle ou ostentatoire. Le tourisme « hors des sentiers battus », expression consacrée au tourisme indépendant, prétend sortir des circuits du tourisme de masse, alors qu'il n'en est, généralement, que le précurseur. Aisément reconnaissable lorsqu'il s'agit de destinations lointaines et exotiques³⁶⁶, que peut être le tourisme « hors des sentiers battus » dans les grandes villes européennes ? Le *off* peut-il devenir une forme d'attraction touristique ? De même que l'on peut considérer le tourisme d'avant-garde (ou « hors des sentiers battus ») comme une forme *off* du tourisme (le tourisme de masse étant le *in*), le *off* serait-il le lieu d'avant-garde du tourisme ? Ainsi, nous faisons l'hypothèse que les lieux alternatifs peuvent constituer des lieux touristiques pour une population spécifique. Dans certaines villes, le *off* et les lieux alternatifs semblent, en effet, être devenus les symboles de la ville : la visite et la consommation de stupéfiants des coffee-shop et du quartier « rouge » (prostitution) sont des incontournables de l'expérience touristique à Amsterdam. De même, selon D. MacCannell, les hippies, eux-mêmes grands voyageurs et dénicheurs de nouveaux paradis (terrestres ou artificiels), sont devenus rapidement des attractions touristiques, que les touristes viennent voir dans leur bastion de Haight Asbury à

³⁶⁵ Ceci rejoint certaines formes de contestation de la consommation de masse (par exemple, le commerce équitable), qui pourtant s'inscrivent dans la logique de consommation et de marché. Sortir des « sentiers battus » en pensant s'opposer au tourisme de masse n'est qu'une forme ostentatoire de consommation touristique, ouvrant la voie au développement de nouvelles destinations.

³⁶⁶ La Sibérie détrônera-t-elle bientôt la Mongolie (entrée dans la cartographie mondiale du tourisme par l'organisation de séjours par des opérateurs grands publics) comme nouvelle destination du tourisme d'aventure ?

San Francisco³⁶⁷. En quoi le *off* propose-t-il une nouvelle offre d'expérience touristique face à l'homogénéisation des paysages urbains ?

3. Le tourisme : expérience de l'altérité ?

Le développement d'offres touristiques « hors des sentiers battus » accentue un élément fondamental du voyage touristique : la sortie de la routine, la quête d'expériences et de paysages extraordinaires, la visite d'espaces hors de l'univers quotidien³⁶⁸. Cette mise à distance de la réalité quotidienne souligne la dimension réflexive du tourisme.

a. La rupture comme but de l'expérience touristique

Quel que soit le type (à la « routarde » ou en car climatisé) et le lieu (de la forêt de Fontainebleau à la jungle de Bornéo) de son voyage, le touriste est confronté (ou du moins doit se sentir confronté) à des ruptures de ses habitudes et à la mise en danger de lui-même et de ses convictions, par le frottement à l'altérité. Le tourisme implique l'existence d'un quotidien avec lequel le touriste veut rompre : une activité professionnelle, un cercle amical, un environnement connu, etc. Pour Dean MacCannell, l'expérience du voyage touristique est associée à un espace particulier qui se distingue de l'environnement quotidien par la structuration des relations sociales et des significations. Le touriste recherche des expériences authentiques dans des destinations étrangères qui le renvoient à des images du passé (MacCannell, 1976). D'après E. Cohen, ce désir d'authenticité a une telle influence sur le touriste que lorsque celui-ci contemple un nouveau lieu, il chercherait systématiquement à distinguer l'authentique de l'inauthentique (Cohen, 1985). De même, pour John Urry (Urry, 1990), le regard du touriste est guidé par la recherche de la différence. Ce « *regard touristique* » (« *tourist gaze* ») est socialement organisé et systématisé ; il se construit à partir de son opposé c'est-à-dire le quotidien et la routine ; il se porte sur tout ce qui devrait fournir un plaisir intense et qui sort de l'ordinaire. Toutefois, selon E. Sternberg, le touriste ne cherche pas seulement un dépaysement, un paysage nouveau sur lequel poser son regard (son « *tourist gaze* ») ; il veut également vivre une « *expérience touristique* ». Celle-ci se construit à partir de mythes et d'imaginaires liés au lieu. Ce ne serait pas uniquement ce que l'on peut voir de différent, mais une manière différente d'être et de vivre qui serait recherchée (Sternberg, 1997: 951). Cette demande d'authenticité et de différence

³⁶⁷ « hippies are tourists and, at home in the Haight Ashbury, they are also sights that tourists come to see, or at least they used to be. » (MacCannell, 1976: 41). Nous utilisons le présent pour rendre compte de cette citation, car même si cela a été écrit au milieu des années 1970, aujourd'hui encore, l'image touristique de San Francisco repose beaucoup sur le « mythe » des beatniks et des hippies, et Haight Asbury constitue une des principale attraction touristique de la ville.

³⁶⁸ Selon les normes internationales, « est considéré comme touriste toute personne en déplacement hors de son environnement habituel pour une durée d'au moins une nuitée, et pour des motifs non liés à une activité rémunérée dans le lieux visité. Sera compté comme arrivée de touriste international dans un pays donné, toute visite d'une personne ne résidant pas dans ce pays et venant y passer au moins une nuitée » (Ministère du Tourisme, 2005a). Toutefois, nous proposons une acception plus large du touriste englobant les « excursionnistes » et les citoyens « touristes autochtones », car ces individus vivent une expérience qui peut être considérée comme touristique. Ainsi, le terme « touriste » correspond à une figure générique de l'individu en déplacement (même si celui-ci est de très courte distance, car « *l'aventure [peut être] au bout de la rue* » (Bruckner, Finkielkraut, 1979)).

impliquerait, dans l'absolu, la transformation du monde touristique en un pseudo-événement, dans le sens d'un évènement mis en scène à l'intention du touriste³⁶⁹.

Plus sobrement et plus simplement, pour S. Fainstein et D. Judd, ce que cherche en réalité le touriste, c'est la distraction de l'expérience ordinaire de la vie quotidienne ; que ce soit par l'amusement et le divertissement (dans les parcs d'attraction) ou par l'immersion dans un quotidien qui n'est pas le sien (tourisme ethnique) (Judd, Fainstein, 1999). Ce n'est pas tant la quête de l'authenticité qui fait l'expérience touristique mais le besoin de différences entre l'espace du quotidien et l'espace touristique. Il existe plusieurs manières d'établir et de maintenir la différence entre l'ordinaire et l'extraordinaire : voir un site particulier (la Tour Eiffel), voir un signe typique (le *vrai* pub irlandais), voir ce qui a pu être la vie quotidienne de ses ancêtres (les écomusées), voir la vie quotidienne mais dans d'autres contextes (tourisme ethnique), avoir des activités familières dans un environnement non familier (la randonnée au Népal), voir des signes particuliers qui indiquent l'extraordinaire d'un objet (un Rembrandt n'est pas une peinture comme les autres, une météorite n'est pas une pierre comme une autre, le Loch Ness n'est pas un lac comme les autres).

b. Post-tourisme de masse ou individualisation du voyage touristique ?

La multiplication des médias, la surabondance d'images et la croissance quasi exponentielle des flux symboliques permises par les nouvelles technologies ont amené certains chercheurs à s'interroger sur l'avenir du tourisme dans un monde sursaturé d'images à consonances touristiques et de symboles de l'altérité. Ainsi, J. Urry reprend l'idée de M. Feifer pour lequel émergerait une nouvelle figure : le post-touriste. (Feifer, 1985; Urry, 1990). Selon eux, le post-touriste a conscience des changements intervenus récemment et apprécie cette multitude de choix ; il n'est plus contraint par les obligations de la « haute culture » ou du snobisme, mais poursuit un principe hédoniste de plaisir et de satisfaction de ses désirs. Grâce au développement des médias, le post-touriste n'a plus besoin de quitter sa maison pour voir des objets touristiques, et toute expérience touristique est médiatisée par un « cadre » : écran de télévision ou d'ordinateur, fenêtre de l'autocar ou de l'hôtel (climatisé). Ce post-touriste est également un hyper-touriste, un touriste réflexif : il sait qu'il est un touriste, qu'il n'y a pas d'expérience touristique unique et authentique. Par exemple, il sait qu'il ne sera pas seul, qu'il devra faire la queue, qu'il va parfois se faire arnaquer, que les animations folkloriques ne sont que des représentations et que les pêcheurs du village « traditionnel » ne pourraient survivre sans les revenus du tourisme.

A un univers reconstitué virtuellement via les médias, se surajoute une recomposition culturelle, sociale et symbolique des grandes métropoles mondiales, via les migrations : des quartiers ethniques nouveaux se créent, offrant au citadin une touche d'exotisme à proximité ; des restaurants de toutes les traditions culinaires mondiales ouvrent et permettent de découvrir des saveurs inédites ; des magasins d'antiquités et les galeries se spécialisent dans les « arts premiers ». Le citadin peut ainsi multiplier les signes d'expériences touristiques lointaines sans

³⁶⁹ Dans une certaine mesure, l'opération Paris Plage constitue un pseudo-événement touristique, car des symboles de la vie balnéaire sont reproduits à Paris, pour permettre aux parisiens qui ne partent pas en vacances de faire « comme si ».

quitter son univers quotidien, par simple consommation et accumulation d'images touristiques³⁷⁰. Cette forme de « tourisme » s'intègre à ce que nous appelons le tourisme urbain autochtone, mais il est également possible de la considérer comme une expression du post-tourisme de multiplication et de collage d'images touristiques.

Si certains considèrent que le regard du touriste est de plus en plus formaté, que celui-ci ne voit plus que ce qu'il s'attend à trouver parce qu'il a déjà vu tel site à travers l'image construite et diffusé par les médias, d'autres relativisent cette vision formatée du tourisme en rappelant qu'il y a autant de regards que de touristes. Pour les critiques du tourisme, le touriste ne va pas vers les sites mais vers l'image des sites et se contente de signes plus que de réalité. Cependant, il convient de rappeler que la qualité première d'un touriste est sa curiosité et que celle-ci oriente le touriste vers ce qui le surprend et l'interpelle (Urbain, 1991). De même qu'il n'y a pas qu'un seul touriste, archétype unique et universel, il n'y a pas qu'un seul regard touristique mais plusieurs. Ce qui fait un regard touristique, c'est ce avec quoi il contraste et non pas ce(ux) qui l'aurait formaté. Chaque regard touristique se construit en relation à son opposé : l'expérience quotidienne du touriste. Or dans les sociétés modernes, caractérisées par l'émergence de l'individu, chacun individu vit un quotidien différent, et donc chaque touriste moderne construit son regard touristique différemment. L'individualisation de la vie quotidienne implique l'individualisation de l'expérience touristique ; chacun ressent l'altérité différemment et oriente son regard vers des attractions touristiques spécifiques.

Enfin, si le post-touriste est confronté en permanence à des images touristiques dans son univers quotidien, il pourrait alors s'abstenir de se déplacer. Or les mobilités n'ont jamais été aussi importantes et diversifiées, le poids économique du tourisme est en pleine croissance. En réalité, loin d'abolir le déplacement, la multiplication des images touristiques suscite les désirs d'exotisme et amplifie la demande de voyage. Le tourisme s'inscrit dans ce qu'Arjun Appadurai appelle le « *travail de l'imaginaire* » (Appadurai, 2002). En effet, les lieux de vacances sont choisis par anticipation des plaisirs que l'individu espère y trouver. Cette préparation du voyage est partie prenante de l'expérience du voyage, de l'excitation et du travail de l'imagination dans l'anticipation. Elle est permise par les nombreuses images, récits, guides que peut se procurer le touriste avant son départ. Ainsi, le tourisme est alimenté par l'anticipation et la rêverie, qui sont les éléments centraux du processus moderne de consommation. Les individus ne trouvent pas le plaisir dans la consommation du produit mais plus dans l'anticipation (imaginée) du plaisir que va procurer le produit. L'essentiel des actes de consommation sont motivés par l'anticipation d'un plaisir et non par un besoin. En matière d'organisation des vacances, l'imagination et la rêverie sont encore plus déterminantes.

³⁷⁰ Par exemple à Paris, un véritable Little India s'est développé ces quinze dernières années près du Faubourg Saint Martin, toutes les traditions culinaires sont représentées (d'auvergnate à tibétaine en passant par éthiopienne, mexicaine, et cambodgienne...), les galeries spécialisées en art africain se multiplient à Saint Germain des Prés (il s'agit d'art traditionnel ou artisanal, pas d'art contemporain).

B. Le tourisme urbain et culturel : l'archétype du tourisme symbolique

Le tourisme en ville est alimenté à la fois par le tourisme de loisirs et par le tourisme d'affaires (congrès, voyages professionnels). Il est de ce fait plus régulier tout au long de l'année. C'est également la forme touristique la plus rémunératrice et celle qui croît le plus actuellement. Les perspectives économiques portées par cette activité sont très prometteuses et toutes les villes cherchent à capter ce marché, mettant en œuvre des stratégies plus ou moins originales de différenciation et de marketing territorial. En quoi le *off* pourrait-il participer au marquage touristique d'une ville ?

1. Une forme touristique adaptée à la société contemporaine

Le séjour en ville correspond aux besoins résultants de l'évolution des modes de vie, en particulier dans le rapport des individus au temps, notamment à cause de leurs contraintes professionnelles (difficulté de quitter son travail pour une longue durée). La ville est le lieu idéal pour une escapade de quelques jours, répondant ainsi à la tendance au fractionnement des congés et aux courts séjours répétés (Cazes, Potier, 1996, 1998). D'ailleurs, les tours opérateurs proposent de plus en plus d'offres sur trois ou quatre jours pour découvrir une ville européenne. Ces escapades sont facilitées par le développement des transports interurbains rapides comme le Train à grande vitesse, et la création de nouvelles lignes aériennes à bas coûts par les compagnies *low cost*. Toutefois, ces évolutions sociales et techniques ne correspondent aux besoins et envies que d'une partie de la population. En effet, le touriste urbain appartient à des catégories de population plus riches et plus dépensières, discriminées selon deux facteurs (Potier, 1998) :

- L'âge : les touristes en villes sont principalement des jeunes adultes et des retraités, c'est-à-dire des ménages sans enfants.
- La catégorie socioprofessionnelle : les étudiants et les catégories supérieures sont les plus friands de tourisme urbain. Les cadres et autres professions supérieures (qui ont davantage de disponibilités financières) viennent en ville à la fois pour des raisons professionnelles et pour des raisons personnelles, et ce d'autant plus qu'ils auront pu développer un goût et une habitude pour ce type de tourisme par leur déplacements professionnels.

Ces catégories sont également celles qui ont le plus d'appétence pour les services culturels et qui ont les pratiques culturelles les plus variées, ce qui explique en grande partie leur comportement touristique. Cet appétit culturel a pour principale incidence sur le marché touristique de détourner ces catégories des lieux de villégiatures traditionnels comme les stations balnéaires (pourtant créées par et pour la « classe de loisirs » au XIX^{ème} siècle) (Urry, 1990). Ainsi, pour John Urry, l'évolution des goûts et la priorité donnée à la culture dans les choix des nouvelles classes moyennes est un élément d'explication fondamental pour comprendre l'évolution du tourisme. D'autre part, la majorité des touristes en ville voyagent en autonomie (Potier, 1998)³⁷¹. Procurant un sentiment de liberté (« *je m'organise comme je veux* »), le voyage en autonomie nécessite plusieurs compétences discriminantes : savoir lire un

³⁷¹ Les opérateurs de tourisme multiplient les offres spécifiques en forfait type « transport + hôtel », laissant au touriste la liberté de la visite de la ville, lui assurant le confort de l'organisation sans les contraintes du groupe.

plan et se repérer dans un espace inconnu, parler (un peu) une langue étrangère... Si le tourisme urbain est le symbole d'une société en mouvement, d'une société de flux et de la mobilité, il reflète également les inégalités entre les individus, en termes de revenus, de possibilité d'organiser son temps de travail et de loisirs, et de « compétences » à la mobilité.

Toutefois, les mobilités touristiques ne sont pas nécessairement et uniquement à longue distance. En fait, le tourisme urbain est aussi (voire surtout) pratiqué par les citadins eux-mêmes. Les métropoles sont très vastes, et les attractions touristiques y sont nombreuses ; des habitants d'une métropole découvrant des quartiers, animations, et musées de leur propre ville ont un comportement touristique. Ils deviennent touristes « chez eux » ou des touristes autochtones. La mobilité intra-urbaine permet cette mise en tourisme de la ville pour elle-même. Un événement comme Paris-Plage correspond à la mise en tourisme (balnéaire) d'un espace de la ville à destination des parisiens et des franciliens qui ne partent pas en vacances, un ersatz de plage et de vacances dans la ville. Des associations proposent aux visiteurs et aux habitants de découvrir Paris autrement : en roller, en vélo-taxi, dans des quartiers excentrés ou selon des thématiques particulières (les ateliers d'artistes de Ménilmontant). Par exemple, Belleville Insolite organise depuis quelques années un rallye le 14 juillet, invitant les habitants du 11^{ème} arrondissement à redécouvrir leur quartier. De même, dans Pariscope sont recensées les offres de conférenciers commentant des balades de tel ou tel quartier.

2. Vers des stratégies urbaines de construction de symboles touristiques

Le tourisme urbain est perçu aujourd'hui par les villes comme un enjeu de développement économique. Or toutes les villes ne sont pas intrinsèquement touristiques. Pour attirer les visiteurs, il faut créer des attractions touristiques ou du moins rendre touristique des attractions, afin de susciter le désir de visite. A cette fin, les villes mettent en œuvre des stratégies de communication basées sur de nouveaux aménagements, Mais dans cette course à la singularité, les recettes appliquées sont-elles si différentes ?

a. La montée en puissance du marketing territorial

Le marketing urbain participe à la création d'attractions touristiques au sens où ses supports de communication marquent les attractions comme touristiques, les font connaître et les promeuvent.

(1) *Le marketing*

Le but du marketing est de susciter le désir chez le consommateur en anticipant ses besoins et ses préférences. Il ne s'agit pas de convaincre le consommateur d'acheter le produit (c'est le rôle du vendeur et du publicitaire), mais de proposer un produit qui corresponde au désir et au besoin du consommateur. Les discours publicitaires communiquent ensuite sur ces orientations stratégiques selon les cibles de clientèles. Une des techniques du marketing est de promettre au consommateur qu'il achète plus qu'un bien ou un service : par son choix, il adhère à un mode de vie, à un état d'esprit³⁷².

³⁷² Par exemple, pour les vêtements de sports : telle marque (quelque soit la qualité du produit) est associée à tel sport et à telle attitude (Oxbow et Quicksilver : le surf ; North Face : la randonnée et l'aventure...).

Une des spécificités du produit touristique est qu'on l'achète avant de l'avoir vu (sur catalogue). Le marketing et la communication sont alors d'autant plus importants que le produit ne peut pas être testé et comparé avec des produits similaires *in situ*. L'image de marque de l'entreprise prestataire de service est un élément de choix du séjour pour le touriste³⁷³. Les opérateurs ajustent leur produits et services en fonction de niches de clientèles ou multiplient leurs offres pour capter un public plus vaste³⁷⁴. Pour le touriste, la destination est le principal élément du voyage à choisir. Ainsi, le marketing joue un rôle particulièrement important dans le tourisme urbain : il faut promouvoir la ville en tant qu'attraction touristique pour convaincre les touristes potentiels. Ce marketing est réalisé à la fois par les professionnels du tourisme (tour opérateur et voyagistes, entreprises de transports³⁷⁵, éditeurs³⁷⁶) et par les villes à travers leur stratégie de communication.

(2) *Les stratégies de communication touristique des villes.*

Depuis les années 1980, les collectivités territoriales ont créé en leur sein des services de communication et de promotion du tourisme, auxquelles elles allouent des budgets de plus en plus importants. La réputation d'une ville dépend à la fois de conditions locales objectives (qualité, quantité et diversité des infrastructures) et de leur mise en valeur par la communication. Dans un contexte de consommation généralisée et de concurrence, les villes doivent séduire et faire rêver pour attirer visiteurs et investisseurs (Noisette, Vallerugo, 1996). L'efficacité du marketing urbain se traduit par l'émergence d'une rumeur positive collective sur la ville, une représentation commune de la ville (Rosemberg, 2000). Considérant la ville comme un produit voire une marque, les stratégies de communication ciblent des niches de clientèles, dans une démarche de marketing, c'est-à-dire, produire du sens pour susciter un désir de visite. Par exemple, de nombreuses villes essaient de se construire une image de ville culturelle, pariant sur des clientèles spécifiques du marché touristique et anticipant sur les besoins et les spécificités d'investisseurs potentiels. Les anciennes villes industrielles en crise, comme par exemple Glasgow, Lille ou Anvers, jouent cette carte (grâce aux labels patrimoniaux, l'organisation de festivals et d'événements culturels, la sélection comme capitale européenne de la culture) pour changer d'image de marque et se présenter comme des villes ouvertes, créatives et sophistiquées (...) ³⁷⁷.

Qu'il s'agisse d'un produit, d'un service ou d'un territoire, les images créées pour et par le marketing sont sélectives, voire sont créées par le « communicant », qui peut proposer une représentation très éloignée de la réalité. Par exemple, les images produites de et par la ville à

³⁷³ Voyager avec Fram (voyagiste très grand public, très prisé des retraités voyageant en groupe) ou Alibert (spécialiste de la randonnée sur des destinations rares et difficiles), ce n'est pas tout à fait la même expérience, même si la destination est *a priori* identique (*a priori*, car sur place, les visites et leur modalités seront différentes).

³⁷⁴ Nouvelles Frontières crée par exemple des séjours pour célibataires.

³⁷⁵ Pour permettre le développement touristique d'un territoire, il doit être accessible. En cela, la création de liaisons aériennes à bas coût en Europe a ouvert de nouvelles opportunités de voyages et a ainsi propulsé des villes sur la carte mentale des villes touristiques européennes (en particulier pour les villes moyennes qui ont été désenclavées grâce à la création de ces nouvelles liaisons aériennes).

³⁷⁶ De la même manière que pour l'accessibilité, l'édition d'un guide sur une destination augmente le potentiel touristique de cette destination car l'existence de guide facilite le séjour touriste. D'ailleurs, les éditions sur des villes se multiplient.

³⁷⁷ « The arts are important in the creation of a city image, projecting an aura of high quality, civility, creativity, and sophistication and consequently conferring status on its visitors. » (Holcomb, 1999: 64).

travers ses prospectus, prescrivent au visiteur ce qu'il faut voir et sentir (ou ressentir). Ces images interprètent et diffusent une vision objectivée de la ville en fonction de la clientèle ciblée, réinterprétant généralement l'histoire et la culture de la ville dans un sens nostalgique et romantique. D'autre part, à quelques exceptions près³⁷⁸, le tourisme urbain est un tourisme de centre-ville. Les discours de communication touristiques sont ciblés sur les centres, et ne cherchent pas à rendre attractif la périphérie ni à changer son image. Enfin, ces stratégies de communication ne sont pas que des discours. Elles s'appuient sur des réalisations concrètes d'aménagement ou d'évènement, qu'elles médiatisent.

b. Stratégies de différenciation touristique des villes

La vocation touristique de certaines villes est relativement facile à médiatiser. Les orientations et choix stratégiques consistent à exploiter l'existant, le « capital touristique » de la ville. C'est le cas des stations (balnéaires, thermales ou de ski), créées ex-nihilo par un processus d'urbanisation touristique, et qui sont uniquement vouées à l'activité touristique. De même, certaines villes historiques, possédant une identité culturelle, historique et architecturale forte, sont des attractions touristiques de longue date, comme Paris et Venise. D'autres le sont devenues suite à une large campagne de promotion et de valorisation : réhabilitation du patrimoine, information des visiteurs, signalisation, amélioration de l'accessibilité, voire mise en décor de la ville³⁷⁹.

Les villes de création récente, qui n'ont pas ou peu de patrimoine bâti ancien ni d'attrait touristique particulier, ont plus de difficultés à se positionner sur le marché très concurrentiel du tourisme urbain. Comment se différencier ? Comment attirer les visiteurs ? Comment se présenter en tant qu'attraction touristique ? Comment ces « villes génériques » (Holcomb, 1999) peuvent-elles construire un imaginaire spécifique, un symbole identitaire qui leur permette de s'inscrire dans une carte mentale globalisée des villes ? Comment créer du symbolique là où il n'y en a pas ? Or une stratégie de développement touristique s'inscrit généralement dans le cadre plus vaste d'une stratégie urbaine. Les deux options actuellement privilégiées par la ville sont la réalisation et la mise en valeur de points de repère symboliques et l'organisation d'événements³⁸⁰.

(1) Différencier la « ville générique »

La production de symboles urbains peut résulter d'une simple stratégie de communication par l'exploitation symbolique de spécificités naturelles de la ville, comme par exemple un site exceptionnel : la baie et le Pain de sucre de Rio, Table Mountain au Cap. Mais généralement, la production d'images urbaines nécessite des aménagements et la construction de bâtiments emblématiques. Les opérations de requalification d'anciennes zones industrielles ou portuaires sont des occasions de production de quartiers voués aux activités de loisirs et de tourisme, dont le symbole sera un bâtiment au choix architectural fort, marquant l'imaginaire collectif. Ces

³⁷⁸ Pour Paris : Saint Denis, Versailles, Disneyland.

³⁷⁹ Les villes profitent doublement des tournages de films dans l'espace urbain : les retombées économiques directes du tournage (les dépenses des techniciens) et l'effet d'image et de reconnaissance.

³⁸⁰ Ces choix stratégiques peuvent être complémentaires, certains « événements » nécessitant des « aménagements » lourds.

bâtiments sont souvent des équipements culturels, amplifiant la dimension symbolique de l'édifice : l'Opéra de Sydney, le musée Guggenheim de Bilbao. Ces bâtiments deviennent les symboles de l'image de la ville, de la même manière que la Tour Eiffel est le symbole universel de Paris : leur photographie sur un document situe l'action dans cette ville.

La création de symboles urbains est un outil de communication pour la ville, mais cela ne suffit pas à créer des attractions touristiques, à rendre la ville touristique. Ainsi, de nombreux projets d'aménagement, en particulier dans ces villes génériques, consistent à produire des espaces ludiques, que D. Judd appelle des « *bulles touristiques* » où sont concentrés les équipements jugés nécessaires à la venue et la survie du touriste : casino, hôtel de luxe, commerces hauts de gammes, cinéma type Imax, aquarium... (Judd, 1999; Gravari-Barbas, 2006). Ces bulles sont souvent reconnaissables grâce à un bâtiment à l'architecture remarquable (Opéra House de Sydney, centre des congrès de Vancouver) et un (petit) secteur historique réhabilité ou recréé (d'anciens dock réhabilités, des styles architecturaux pastiches (comme sur le Waterfront du Cap). Pour Dennis Judd, ces quartiers sont des « bulles » car ils sont coupés du reste de la ville (en terme d'accessibilité, de formes urbaines et d'usage). Ces sites s'adressent à la fois aux touristes et aux citoyens eux-mêmes. Ils sont également très sécurisés par la présence de vigiles et de caméras; cette sécurité est renforcée lorsqu'il s'agit d'aménagements privés où les espaces extérieurs, en apparence « public », sont privés (par exemple Bercy Village à Paris). Saskia Sassen et Franck Roost remarquent par ailleurs que les grandes entreprises transnationales de production et de diffusion de biens culturels interviennent de plus en plus dans ce type d'opérations, voire deviennent les supports de la réussite de ces aménagements, par la création de centre de divertissement mettant en scène leur produits : Sony sur la Postdamer Platz à Berlin et à Yerba Buena Gardens à San Francisco, Disney à Times square, Universal à Bercy Village (avec le cinéma Ugc). Sans ces moteurs d'attractivité, les opérations d'aménagement peineraient à trouver des investisseurs et à assurer leur rentabilité (Sassen, Roost, 1999).

Ces bulles touristiques préfigurent une tendance : l'organisation touristique de la ville par l'accumulation et le collage de tableaux urbains stylisés, offrant un environnement propre, sécurisé et attractif fonctionnant quasiment comme un parc à thème constitué de signes et de pastiches : le triptyque « *waterfront réhabilité + quartier(s) ethnique(s) + zone gentrifiée* » constitue en effet le cœur de l'activité touristique des villes (génériques ou pas), offrant finalement des prestations assez similaires dans des villes différentes (Judd, 1999).

(2) *Les grands événements ou comment animer la « ville générique » ?*

L'organisation de grands événements internationaux (Jeux Olympiques, Exposition Universelle) s'inscrit également dans une démarche de marketing touristique urbain. Les retombées économiques du tourisme événementiel sont, à court terme, très importantes³⁸¹. C'est aussi un support de communication pour la ville car elle profite de la surexposition médiatique de

³⁸¹ Manuel Marchena Gomez montre que l'Exposition Universelle de Séville en 1992 a permis l'augmentation et l'amélioration des capacités hôtelières de la ville. Pendant l'exposition, le taux d'occupation des hôtels était très élevé. Mais l'année suivante fut catastrophique, d'autant plus que les tarifs hôteliers avaient connu une forte inflation. Sans l'attrait de l'exposition, occuper et rentabiliser l'ensemble des infrastructures a été difficile. Toutefois, après une période d'ajustement de quelques années (en terme de prix et d'offre), le bilan touristique global est une nette progression de la fréquentation (Marchena Gomez, 1998).

l'événement. A plus long terme, l'organisation de grands événements s'inscrit dans une stratégie urbaine globale tant en matière d'aménagement que de communication. D'une part, les grands événements sont le prétexte à la réalisation d'importants aménagements urbains et à la création d'équipements et d'infrastructures, dont l'usager final sera le citoyen. D'autre part, en terme de démarche de marketing territorial, la bonne organisation de ces événements permet à la ville de communiquer autour de trois axes :

- la gouvernance urbaine : tous les acteurs locaux se sont investis ensemble pour la bonne réussite du projet³⁸²,
- la gestion financière : maîtriser les coûts financiers d'une telle opération est un gage de bonne gestion des ressources publiques
- la gestion urbaine : les services de la ville et l'ensemble des partenaires ont su organiser et mettre en œuvre la bonne marche d'un événement complexe, d'assurer la sécurité et le confort des participants.

La réussite de l'événement est le support au changement d'image de la ville, présentant la ville comme dynamique, bien administrée, bien gérée et capable de mener à bien un projet d'envergure. Elle permet aux villes de se repositionner sur la carte mentale des villes du monde³⁸³ et dans la concurrence interurbaine (principalement à l'échelle régionale)³⁸⁴, compensant des efforts financiers importants³⁸⁵.

D'autres événements de moindre envergure (les festivals, les commémorations et anniversaires) peuvent être le support de politiques de communication grâce à la couverture médiatique et la fréquentation touristique de l'événement. De même, le sport professionnel participe à cette logique événementielle. La présence d'un club sportif d'envergure nationale ou européenne (football et rugby en Europe ; baseball, football américain et hockey en Amérique du nord) dans une ville a plusieurs effets économiques. D'abord, le club une entreprise, une activité économique pourvoyeuse de nombreux emplois. Ensuite, les matchs attirent un nombre important de supporters de l'équipe adverse (qu'il est parfois difficile de canaliser et contrôler !) qui dépensent de l'argent localement³⁸⁶. Enfin, la réussite sportive du club local rejailli sur

³⁸² Dans certains cas, même si la ville n'est pas sélectionnée, la candidature à l'organisation a su fédérer de nombreux acteurs locaux insufflant une dynamique de projet qui résiste à cet échec, voire rebondi sur d'autres projets (Holcomb, 1999). Lille est ainsi devenue Capitale Européenne de la Culture après avoir échoué à la compétition pour l'organisation des Jeux Olympiques de 2004.

³⁸³ Pendant les dernières décennies, ce sont principalement des villes de second rang qui cherchaient à organiser des événements d'envergure internationale, afin de gagner en légitimité et en prestige. La compétition pour l'accueil des Jeux Olympiques de 2012 montre un tournant : parmi les villes finalistes se trouvaient les villes les plus importantes du monde (Londres et New York, dans une moindre mesure Paris). Après Pékin, où les Jeux de 2008 se dérouleront (puis l'Exposition Universelle de Shanghai en 2010), les grandes capitales occidentales ont-elles peur de perdre leur prestige au bénéfice des métropoles asiatiques ? Cherchent-elles à maintenir ou conforter leur position dans la hiérarchie internationale des villes ?

³⁸⁴ Atlanta a consolidé sa place de première ville du sud des Etats-Unis, suite aux jeux de 1994.

³⁸⁵ La ville de Montréal a été endettée pendant trente ans à la suite de l'organisation des Jeux Olympiques en 1972, bloquant les capacités d'investissement et les projets d'aménagement de la ville.

³⁸⁶ Le succès européen du club de football d'Auxerre fait le bonheur des viticulteurs locaux qui sont « visités » par les supporters adversaires lors des rencontres internationales.

l'image de la ville³⁸⁷. Ce poids économique est accentué depuis l'entrée en bourse de certains clubs de football (comme Manchester United), et, aux Etats-Unis, par la mobilité des clubs³⁸⁸.

c. Vers l'uniformisation des stratégies de différenciation

Malgré ses retombées économiques, le développement touristique n'est pas la panacée du développement économique. Il engendre des conflits d'intérêts entre visiteurs et populations locales (disparition des commerces de proximité, nuisances sonores, hausse des prix, difficulté de circulation) ; entre industrie touristique et respect de l'environnement (urbanisation du littoral, surconsommation d'eau potable, rejet de déchets) ; et même entre touristes (perte d'« authenticité », hausse des prix, surfréquentation) ! Les effets néfastes de la surcharge touristique sont accentués par la concentration de la fréquentation dans le temps (les week-ends, lors d'événements) et dans l'espace (seulement autour des attractions phares elles-mêmes rassemblées dans le centre-ville). Dans une ville comme Venise, la question de la gestion de la surfréquentation touristique est cruciale pour l'avenir de la ville (risque d'affaissement de la ville et d'inondations). Un des effets pervers des stratégies touristiques est de ne concentrer ses efforts que sur les besoins et désirs des touristes, au détriment des résidents, notamment dans les pôles touristiques des pays en développement (Cazes, 1992). De même, à vouloir trop coller avec une image touristique, la ville risque de « perdre son âme » et son identité en transformant ses atouts touristiques en produits³⁸⁹.

Cette perte d'identité amène à un constat : la tendance à l'uniformisation des stratégies (touristiques) urbaines. Alors qu'originellement ces stratégies avaient pour objet la différenciation territoriale, la mise en avant (ou en œuvre) des spécificités locales (ou d'avantages concurrentiels), la ressemblance entre les stratégies tend à dé-différencier les villes, par la création d'enclaves touristiques génériques au sein de la ville générique (Gravari-Barbas, 2006). Même les quartiers d'artistes et de bohèmes se ressemblent et s'imitent : les mêmes cafés aux lampes industrielles et au menu à la craie sur des ardoises, la même *fusion food*, des librairies qui vendent les traductions de best-seller mondiaux, une mode vestimentaires globalisée même dans ses tendances avant-gardistes. Cette tendance à la standardisation est accentuée dans les anciens quartiers bohèmes devenus enclaves touristiques symboliques (le quartier Latin, Greenwich village)³⁹⁰. Comment alors (re-)créer de l'altérité ? Comment réactiver le désir touristique ?

Le développement du tourisme alternatif peut être une forme de réinvention touristique de la ville générique. Par exemple les nouvelles formes d'hébergement, en particulier chez

³⁸⁷ C'est particulièrement vrai pour les petites villes (Guingamp) ou les villes minières en crise (Lens) qui connaissent une notoriété grâce à leur club.

³⁸⁸ Les clubs pouvant changer de ville, il existe une compétition entre les villes pour attirer les meilleurs clubs du pays, en proposant des équipements sportifs de très bonne qualité, ou des avantages pour les joueurs.

³⁸⁹ "Packaging and promoting the city to tourists can destroy its soul. The city is commodified, its form and spirit remade to conform to market demand, not residents' dream." (Holcomb, 1999).

³⁹⁰ "Even Bohemian milieus seem imitative of another – the Left Bank in Paris, New York's East Village, London's Camden Locks – all boast similar cafés, galleries, and street vendors. Cities seemingly would gain by distinguishing themselves from their competitors, but their civic leaders and their tourism entrepreneurs either fear to break the mold that resulted in apparent success elsewhere or cannot envision anything different." (Judd, Fainstein: 13).

l'habitant³⁹¹, offrent au touriste la possibilité de découvrir et connaître la ville-vécue par ses habitants eux-mêmes, au-delà de la ville-guidée proposée aux touristes (pour reprendre l'idée d'espace-guidé, Poncet, 2000). De même, les espaces urbains interstitiels sont des espaces touristiques qui permettent « *un tourisme attiré par l'enclave, le mystère, l'obscur, le souterrain, voire l'illégal* » (comme les catacombes, les cimetières). La proximité accentue l'étrangeté et l'exotisme de ces lieux urbains ; le tourisme interstitiel réinvente l'exotisme dans un cadre quotidien (Urbain, 1991). Le *off* correspond-il à cet interstice que J.D. Urbain propose de (re)visiter ? Le *off* constitue-t-il une alternative au tourisme de masse et au tourisme générique ? Peut-il être une alternative à la ville générique ?

3. Culture et consommation : occupations principales du touriste en ville

La ville regroupe un très grand nombre d'attractions touristiques, qui ont pour dimensions principales la culture et la consommation.

a. La culture : moteur du tourisme urbain

Les activités culturelles (visites de musées, d'expositions et de monuments ou de quartiers anciens, spectacles, événements festifs) sont les activités les plus pratiquées par les touristes en ville³⁹². Les urbains appartiennent aux catégories de population qui ont les pratiques culturelles les plus importantes et les plus diversifiées. Ce caractère se retrouve et s'amplifie dans leurs pratiques touristiques. Celles-ci s'organisent autour de trois types d'attraction principaux³⁹³ :

- *Le paysage urbain et le patrimoine bâti :*

L'atout touristique premier d'une ville est son paysage urbain. L'imaginaire d'une ville est, en effet, fortement marqué par certains attraits paysagers spécifiques. Ceux-ci peuvent être des formes contemporaines comme les gratte-ciels de Manhattan ou de Hong Kong, symboles de la modernité et du dynamisme de ces villes. Dans les villes européennes, la dimension contemporaine du paysage urbain est souvent moins valorisée que le patrimoine architectural et urbain. Une ville ancienne, bien conservée et mise en valeur est en soi une attraction touristique. A ce titre, un des effets (pas toujours anticipé) des actions des associations de conservation du patrimoine a été l'augmentation de la fréquentation touristique. La reconnaissance patrimoniale des sites est l'objet de labellisation diverses, dont la principale (et la plus recherchée) est le classement au patrimoine mondial de l'Unesco. Un tel classement est en soi un argument et un outil de promotion pour les villes ; c'est aussi une assurance pour le touriste que cette ville « *mérite le détour* », comme dirait le guide Michelin. D'une certaine manière, ce type de classement réduit l'incertitude du touriste quant au choix de sa destination. De plus, la notion de patrimoine est subjective, et devient patrimoine (tout) ce qui a perdu sa fonction d'usage premier et dont la seule valeur restante est symbolique. C'est ce passage d'une valeur d'usage à

³⁹¹ Les chambres d'hôtes et les *beds and breakfast* sont formes courantes (et marchandes) du tourisme chez l'habitant qu'il conviendrait de promouvoir afin de renouveler l'identité touristique de la ville, et notamment de Paris (Sallet-Lavorel, 2003). Par ailleurs, grâce à Internet, les réseaux gratuits d'hébergements et d'échangent entre voyageurs (mobiles et immobiles) se développent (Couchsurfing ou Hospitality Club).

³⁹² 40% des touristes urbains pratiquent une activité culturelle pendant leur séjour (source : Ministère du Tourisme, 2002).

une valeur symbolique qui assoit la valeur patrimoniale d'un site. Ainsi, aujourd'hui, d'anciens bâtiments industriels, (derniers) témoins de l'ère industrielle, sont conservés au titre de la patrimonialisation, en tant que vestiges d'une période révolue. Ils doivent être requalifiés, et souvent leur nouvel usage a une dimension culturelle, renforçant d'autant plus leur poids symbolique, comme le Lieu Unique à Nantes ou La Condition Publique à Roubaix. Les classements patrimoniaux sont également une forme de reconnaissance savante et institutionnelle de paysages urbains peu attrayant pour le grand public, comme la ville du Havre, entièrement reconstruite après guerre par Auguste Perret selon des critères architecturaux et urbains modernistes, classée au patrimoine mondial de l'Unesco en 2005.

- *Les lieux et activités culturels permanents*

Un des motifs (ou prétextes) du déplacement touristique est éducatif par la visite des musées et monuments locaux. On assiste à une croissance spectaculaire du nombre de musées dans les pays occidentaux, sur des thèmes des plus en plus spécialisés (dit autrement, sur des marchés de niche) : du musée du Rock à Memphis au musée de la dentelle au Puy en Velay, en passant par la Cité de l'Espace à Toulouse et son homologue de Cap Canaveral. L'espace des musées s'est transformé pour accueillir de plus en plus d'espaces éducatifs (notamment pour les enfants ou pour l'usage de supports multimédias) et de lieux commerciaux. Le carrousel du Louvre est aujourd'hui une attraction commerciale complémentaire au musée³⁹⁴. Un nouveau registre de visite éducative apparaît depuis une vingtaine d'années : les visites d'usines et le tourisme industriel. D'autre part, pour le citadin ou le banlieusard, une visite d'exposition ou de musée peut être l'objet d'une sortie dominicale en famille ; le déplacement exceptionnel dans un secteur de sa propre agglomération se rapproche d'une excursion touristique.

- *L'animation culturelle épisodique et périodique : événements, expositions, spectacles, festivals*

Les grandes expositions et les événements (concerts, festivals et autres sons et lumières) sont des animations qui attirent les touristes. Depuis trente ans, en France, les festivals fleurissent en été dans tous les recoins du territoire. Ils se déclinent sur tous les thèmes (un peu comme les musées) : les jardins, le jazz, le cinéma... Dans certains territoires, ces événements estivaux animent les villages toute l'année pour préparer la prochaine édition (les Vieilles charrues à Carhaix, le Puy du Fou). L'importance économique des festivals pour les territoires locaux a été mise en évidence lors de la crise des intermittents qui a conduit à l'annulation du festival d'Avignon en 2003, au grand dam des restaurateurs et autres professionnels du tourisme. En effet, le touriste ne consomme pas que des expositions et des spectacles, mais aussi de la gastronomie, de l'artisanat local, et des nuitées hôtelières. D'autres part, les grandes institutions muséales organisent régulièrement des expositions exceptionnelles, prétextes à un long week-end de découverte de la ville pour les touristes. C'est surtout une manière de fidéliser une clientèle qui *a priori* ne reviendrait pas exprès voir une collection qu'elle a déjà vu. Certains musées n'ont même pas de collection permanente. Par exemple, la fondation Pierre Gianadda à

³⁹³ Ces différents types d'attraction du tourisme culturel peuvent être expérimentés ailleurs qu'en ville, mais la ville en reste l'espace privilégié, car elle propose une plus grande concentration d'équipements culturels et d'événements et offre une vaste diversité de « scènes » de la vie quotidienne (par exemple les quartiers ethniques).

³⁹⁴ Une publicité pour les boutiques du Carrousel du Louvre, diffusée dans les stations de métro, avait pour slogan : « *L'art du Shopping, l'Art du tourisme* ».

Martigny (en Suisse) n'accueille que des expositions exceptionnelles de peinture. C'est une manière de mettre en lumière l'œuvre d'un artiste ou d'un courant méconnu, et pour les organisations culturelles, de diversifier leurs événements.

b. Le « shopping » comme expérience touristique

Le terme anglais « shopping » désigne plus qu'un simple acte d'achat : il s'apparente à une pratique sociale voire culturelle (Chung, Inaba *et al.*, 2002; Zukin, 2004). Pour les villes, le commerce à destination des touristes (en particulier étrangers) a deux intérêts principaux. Le shopping est une source de dépense supplémentaire pour les touristes et de retombées financières supplémentaires et importantes pour l'économie locale, en particulier pour le commerce de luxe (voir les files d'attente de touristes japonais et coréens devant les boutiques Louis Vuitton à Paris). Au XVIII^{ème} siècle, déjà, une des motivations d'un voyage à Paris était la possibilité d'acheter des produits de luxe et les derniers articles « *à la mode de Paris* » (Coquery, 2000). Le shopping est aussi une attraction spécifique. Par exemple, les gens viennent dans les zones hors taxes comme Andorre uniquement pour s'approvisionner en tabac et alcool. De très grands centres commerciaux alliant commerces et loisirs sont devenus des attractions touristiques ; ils sont les uniques motivations du déplacement (par exemple le gigantesque West Edmonton Mall au Canada ou Mall of America près de Buffalo aux Etats-Unis). Le shopping est alors le but du voyage.

A Paris, les sorties shopping des franciliens peuvent se révéler être de véritables expériences touristiques, au sens où elles procurent un sentiment d'exotisme et de diversité : le marché aux puces de Saint Ouen, les supermarchés asiatiques de l'avenue de Choisy dans le 13^{ème} arrondissement, les tresses des coiffeurs africains au métro Château d'eau, les amoncellements de tissus du marché Saint Pierre et ses airs de « bonheur des dames » (18^{ème} arrondissement), la foule « grouillante » du Forum des Halles, l'atmosphère chic et guindée du Bon Marché, les boutiques de modes de la place des Victoires ou de Saint Germain des Près, les créateurs de la rue des Gardes à deux pas du brouhaha du Tati de Barbès, les bouquinistes des bords de Seine.... Le shopping devient alors le prétexte à un voyage urbain. En cela, il devient une expérience touristique, un mode de consommation réflexif : « *ce n'est pas tant le bien que je viens acheter (d'ailleurs je repars souvent les mains vides) qu'une ambiance, une atmosphère* ».

On sent là affleurer un rapprochement entre l'expérience du shopping et la culture : ces activités sont toutes deux des formes de consommation symbolique. Sans pour autant dire que le shopping est une culture³⁹⁵, la dimension culturelle dans les comportements d'achats est de plus en plus présente, au sens où les choix de consommation ne sont pas uniquement commandés par des contraintes financières, des besoins rationnels ni dirigés par les discours publicitaires ; mais également par le plaisir que procure cet achat (ou par l'anticipation du plaisir que va procurer l'objet acquis) et par l'expérience de l'achat en elle-même. Le contexte de l'achat participe de plus en plus à la construction de la valeur du bien acheté. Les professionnels de l'urbanisme commercial et de la grande distribution l'ont bien compris : en multipliant les *concepts-*

³⁹⁵ Pour certains il est une addiction voire une perversion qu'il faut endiguer, par exemple en organisant des journées « sans achats ». L'underground, le *off* se positionne souvent dans ce rejet de la consommation. La rupture *in/off* s'organise autour du refus de la consommation, suivant le slogan « *le monde n'est pas une marchandise* ».

*stores*³⁹⁶, ou en travaillant sur l'ambiance des magasins et des zones commerciales³⁹⁷, ils produisent plus qu'un simple lieu d'achat : il s'agit de proposer un mode de vie et une expérience associés à l'activité d'achat.

c. Un tourisme sensoriel à la recherche de scènes diverses

Plus globalement, l'objet du tourisme urbain moderne n'est plus uniquement centré sur le cadre bâti (patrimoine architectural et urbain, monuments et musées) mais de plus en plus sur les différentes « scènes urbaines », leur diversité étant un gage de multiplication des attractions touristiques d'une ville. Les quartiers dits ethniques sont les plus représentatifs de cette tendance, et les plus mis en scène (Conforti, 1996). Par exemple, les villes du pourtour Pacifique ont depuis longtemps leur *Chinatown*. D'autres villes occidentales ont des communautés étrangères qu'elles mettent ou qui se mettent en scène en tant qu'attraction touristique, principalement à destination des citadins : montrer la richesse et la diversité culturelle d'une communauté minoritaire est une manière de la faire accepter par l'ensemble de la ville. A Paris, par exemple, les commerçants asiatiques de l'avenue de Choisy (13^{ème} arrondissement) organisent tous les ans un défilé à l'occasion du nouvel an chinois, attirant de nombreux parisiens. Revendiquer des espaces dans la ville est une manière pour les minorités de se faire entendre et reconnaître comme partie prenante de la vie locale (ou par exemple, les murs peints mexicains et Chicanos de San Francisco et Los Angeles). D'autres scènes de la vie urbaine sont également des sites touristiques, en particulier les quartiers gentrifiés qui offrent services, commerces, restauration et animation à des touristes urbains partageant les mêmes goûts, aspirations et modes de vie que les gentrifiés. De même, les quartiers réputés « d'artistes » offrent la possibilité au promeneur de se projeter dans un cadre qui fut propice à la création et ainsi de s'approprier un peu de ce génie créatif en suspension dans l'air. Ces scènes urbaines typiques deviennent des icônes touristiques, des scènes touristiques.

Ainsi, nous posons comme hypothèse que les scènes de la culture *off* peuvent être des attractions touristiques. Pour cela, il faut qu'un marqueur ou prescripteur les fasse connaître, les rende visibles et attire le regard du touriste sur eux (MacCannell, 1976). Si la presse et les « news » urbains peuvent le faire à destination d'un public local, comment les touristes étrangers peuvent-ils avoir connaissance de ce qui, par définition, est souterrain, *underground* ? Nous faisons l'hypothèse que les guides touristiques peuvent jouer ce rôle de prescripteur voire de médiateur. Les lieux *off* sont-ils mentionnés dans les guides de voyage ? Comment ces lieux *off* participent-ils à la construction d'une image touristique d'une ville ? Font-ils partie du parcours touristique de cette ville, une des attractions qu'il faut avoir vu et expérimenté ?

³⁹⁶ Le concessionnaire Renault des Champs Elysées est un « atelier », le grand magasin Etam de la rue de Rivoli prétend être un palais de la femme, les « daily monop' » proposent une nouvelle forme d'épicerie de quartier.

³⁹⁷ Les magasins de Bercy Village sont tous centrés sur les loisirs, les magasins généraux vont être requalifiés en « cité de la mode et du design » (une autre appellation pour un simple centre commercial ?)

II. LE GUIDE DE VOYAGE : OUTIL DE GESTION DE L'INCERTITUDE

Comment évaluer l'image touristique d'une ville ? La construction de l'image de la ville résulte d'un enchevêtrement de représentations de divers types : marketing publicitaire, reportages, récit d'un ami, littérature, imaginaire et représentation collective (Venise, la ville des amoureux), expériences personnelles, etc. Mais, pour qu'un objet (lieu, paysage, activité, spectacle) devienne une attraction touristique, il faut, selon MacCannell, la présence de touristes (de gens venus le voir) et surtout d'un marqueur, c'est-à-dire un prescripteur qui recommande de « voir » cet objet (MacCannell, 1976). Ce prescripteur peut être un guide touristique, un récit de voyage, un ami (et son diaporama), une publicité. Nous proposons d'analyser l'objet touristique à travers un média qui construit l'objet touristique de manière indépendante de l'institution qui le promeut et qui, dans le même temps, s'appuie sur un faisceau de représentations sociales de l'objet : le guide de voyage. Comment le guide de voyage reflète-t-il les représentations sociales d'une destination et comment participe-il à la construction de ces représentations ? Comment les guides de voyages construisent-ils l'imaginaire puis l'itinéraire du voyageur ? Après avoir justifié ce choix méthodologiques nous vérifierons, dans la suite de ce chapitre, notre hypothèse principale : les pratiques culturelles *off* sont-elles présentées, par les guides de voyage, en tant qu'objets à visiter voire comme l'objet principal de la visite ?

A. Le guide de voyage: un agent d'aide à la décision

Le guide de voyage a longtemps été considéré comme l'outil de la massification du tourisme permettant au plus grand nombre d'accéder à l'information, et l'outil du développement de la figure moderne du « touriste » : celui qui suit un chemin préconstruit, à travers des paysages et des monuments sélectionnés et interprétés par le guide (Gilbert, 1999). Aujourd'hui, les guides de voyage sont à la fois un produit de l'industrie du tourisme et de l'édition. Les stratégies commerciales des éditeurs font évoluer le paysage de l'offre de guides de voyage, ceux-ci conservant plus ou moins leur fonction première de « guide ».

1. Les guides de voyage dans l'économie du tourisme

a. Petite histoire des guides de voyage

La transmission orale ou épistolaire a longtemps été le mode d'informations sur les contrées lointaines et sur les conditions de voyage pour y parvenir ; il s'agissait d'informer et de rassurer le voyageur avant et pendant son long et dangereux périple. Les premiers « livres » pour voyageurs sont apparus à la fin du Moyen Age, avec l'invention de l'imprimerie et l'expansion des déplacements en tous genres : pèlerinages, commerce, diplomatie, échanges intellectuels et artistiques. Ces ouvrages avaient pour vocation première de rassurer le voyageur face à une situation inconnue et périlleuse (conseils techniques pour le voyage en mer, conseils médicaux, guides du pèlerin (Stagl, 2000)). Dans une moindre mesure, par le récit d'expériences de

voyages, ils décrivaient des paysages et sociétés « *autres* ». Ils indiquaient également différentes attractions méritant d'être vues ou appréciées par le voyageur ; procédant déjà au « marquage » touristique d'un objet (au sens de MacCannell, 1976).

A partir du XVIII^{ème} siècle, l'institutionnalisation du *Grand Tour* comme rite initiatique des jeunes aristocrates britanniques préfigure le développement de l'activité touristique et sa (future) massification ; l'édition de guides touristiques devient alors un commerce et une industrie. Les premières collections apparaissent vers 1820, en Angleterre puis en France, préfigurant le système éditorial moderne. *Murray* (anglais), *Baedeker* (allemand), et *Johanne* (français (devenu *Guide Bleu*)) sont les titres les plus célèbres et les plus répandus. Ils vont développer des stratégies éditoriales propres, en particulier par la diversification des destinations³⁹⁸. Depuis, le secteur n'a cessé de se segmenter par la création de séries ou collections de plus en plus spécialisées. D'autre part, les guides deviennent des supports publicitaires pour les territoires souhaitant attirer les touristes, notamment dans les zones isolées ou méconnues. Les premières stations balnéaires, thermales et de sports d'hiver ont pu se développer grâce à la notoriété procurée par les guides. Ainsi, dès le XIX^{ème} siècle et les prémices de l'industrie touristique, les guides de voyages participent pleinement à la constitution d'une géographie touristique (Toulier, 2000).

b. L'édition de guides de voyages

L'industrie de l'édition de guides de voyage est florissante (voire exponentielle) : en 1997, 11 millions de guides ont été vendus en France, représentant 3% du marché de l'édition (Chabaud, Cohen *et al.*, 2000 : 666). Les éditions Michelin et Hachette dominent le marché français³⁹⁹. Cette production massive est le résultat des stratégies de diversification des éditeurs, selon trois axes : les destinations⁴⁰⁰, les thèmes et les formules de voyages. Ils s'adaptent à une clientèle plus autonome, selon des activités ou attraction très spécifiques (cyclotourisme, courts séjours). Aujourd'hui, le marché des guides de voyages est un marché de niche selon les destinations, les clientèles, les types et les durées de voyages. Depuis une dizaine d'année, la tendance la plus significative est le glissement du guide pour le voyage au guide de loisirs pour les résidents eux-mêmes, confirmant l'idée d'un tourisme urbain endogène. Les éditions *Parigramme* se sont spécialisées sur ce créneau, soit dans le style guide pratique (*Paris Cool, Où s'embrasser à Paris*) soit dans les beaux livres (*Paris des avant-gardes, Les ateliers d'artistes à Paris*). Les

³⁹⁸ En 1850, les guides *Johanne* éditait déjà 50 titres. Dès la fin du XIX^{ème} siècle sont édités des guides sur le Japon et la Nouvelle-Zélande.

³⁹⁹ Dans ce secteur éditorial, l'entreprise Michelin occupe une place particulière. Le développement de l'entreprise de pneumatique Michelin est lié au développement de l'automobile. Dès 1900, toute la stratégie de la firme consiste à faciliter et encourager les mobilités automobiles par la mise en place d'un système d'appui logistique à l'automobile (les cartes Michelin) et de promotion du tourisme et d'itinéraire touristique via les guides qui ont pour fonctions de sélectionner et hiérarchiser les paysages touristiques, les routes pittoresques (qui ne peuvent être parcourues qu'en automobile) et les prestataires de services. Preuve que l'édition des guides pour Michelin n'avait pas d'intérêt économique direct, les premiers guides recensant mécaniciens, stations essence et auberges, étaient gratuits. La construction imaginaire d'une France touristique (par le pittoresque de ses paysages et par la qualité de ses infrastructures) devrait susciter le désir de mobilité et donc l'usage de l'automobile... et des pneumatiques (Francon, 2000; Karpik, 2000).

⁴⁰⁰ Depuis les valeurs sûres (Paris, Venise) aux destinations frémissantes (la Croatie, la République Dominicaine). Certains éditeurs se spécialisent même dans les destinations improbables, comme le *Petit Futé*, spécialisé sur des destinations très peu fréquentées où il est souvent seul sur le marché (sans concurrence, ce qui explique la qualité souvent médiocre) : Bosnie-Herzégovine, Arménie, Tchad....

carnets et autres récits de voyages sont également un genre littéraire très en vogue, avec même des festivals de littérature dédiés (les grands voyageurs de Saint Malo, le festival des carnets de voyage de Clermont-Ferrand)⁴⁰¹. Ils participent à la construction d'une géographie et d'un paysage touristique « vécu », où l'iconographie artistique (photographies, dessin, aquarelle) et le récit de l'expérience (et de ses aléas) renforcent le poids symbolique du voyage et esthétise l'expérience touristique⁴⁰².

2. Les fonctions du guide

La célèbre analyse sémiotique critique du Guide Bleu par Roland Barthes dans *Mythologies* est le précurseur de l'analyse de la construction des objets touristiques et du tourisme en général (Barthes, 1956). Selon lui, le Guide Bleu produirait une mythologie bourgeoise de l'espace touristique ne prenant en compte que la forme savante des cultures visitées, c'est-à-dire celle qui se trouve dans des musées ou des chapelles. Aujourd'hui, toutefois, l'interprétation critique de R. Barthes est insuffisante. D'une part, l'industrie du guide a évolué pour s'adapter à la demande, dans le cadre d'un marché concurrentiel et segmenté. D'autre part, les études sur la communication montrent que le récepteur d'un message médiatisé (ici le lecteur de guide) n'est pas passif par rapport aux informations et images qu'il reçoit. Le touriste conserve sa subjectivité et sa capacité de choix : il n'est pas obligé de suivre tous les conseils du guide. Pour Jean-Didier Urbain, le guide est plus un « placebo », un outil qui rassure le touriste avant de plonger vers une destination inconnue, qu'un véritable prescripteur assujettissant le touriste à un univers pré-formaté par l'industrie touristique (Urbain, 1991). Ainsi, le guide n'est pas un agent d'asservissement des individus mais un outil d'aide à la décision, de gestion des incertitudes ; un système expert qui aide l'individu-touriste à s'orienter dans un milieu inconnu. Le guide n'est pas une bible dont le touriste suit les prescriptions avec dévotion. Toutefois par ses sélections, classements et jugements, le guide construit et propose sa vision des territoires, sa géographie et sa hiérarchie touristique. La présence dans le guide d'un site ou d'une destination participe au choix de sa visite par le touriste car le fait d'avoir des informations le rassure. Même les voyageurs indépendants au long cours, les *backpackers*, ne s'aventurent pas dans un site si le guide ne donne pas un minimum d'informations, même s'ils conservent une posture critique vis-à-vis du rôle (trop) prescriptif du guide (Sorensen, 2003). En effet, la fonction première du guide est de rassurer le touriste dans un milieu inconnu, et potentiellement hostile. Pour cela, il agit selon deux modes : la médiation et l'aide à la décision.

a. Une expérience marquée par l'incertitude

Même si, depuis le *Tour* du XIX^{ème} siècle, les conditions de voyage se sont grandement améliorées, le propre de l'expérience du voyage touristique reste l'incertitude. Le touriste éprouve toujours une petite appréhension avant de monter dans l'avion et un court moment d'angoisse lorsqu'il débarque dans une ville (ou un aéroport) inconnue (où suis-je ? où vais-je ? et comment ?). Pendant le déplacement touristique, tous les éléments du quotidien prennent une importance disproportionnée. Depuis le temps qu'il fait (c'est nettement moins agréable sous la

⁴⁰¹ Il existe même des guides et des ateliers pour apprendre à fabriquer un carnet de voyage.

pluie), à la qualité des chaussures (le touriste marche beaucoup), en passant par la qualité des prestations hôtelières et la fraîcheur de la nourriture... Le moindre désagrément pourrait lui « gâcher le plaisir ». Dans ce contexte d'incertitudes généralisées, la fonction première du guide est de rassurer le touriste. Il ne part pas dans l'inconnu (ce que beaucoup de voyageurs en mal d'aventure ont du mal à admettre) : le guide lui propose un certain nombre de points de repère pour l'aider dans son déplacement et sa découverte.

b. Le guide comme médiateur

Erik Cohen a identifié quatre rôles dévolus au guide (individu) touristique (Cohen, 1985):

- *éclaireur (instrumental leadership)* : il aide le touriste dans son déplacement en sélectionnant les sites visités et les routes empruntées. En cela, le guide est un éclaireur : il montre le chemin à suivre (*pathfinders*). Les premiers guides étaient des autochtones qui orientaient les touristes dans leur propre culture et leur propre environnement.
- *intermédiaire (interactional mediation)* : il sert d'intermédiaire et d'interprète entre le touriste et la population locale pour obtenir différents services (logements, transport, nourriture).
- *médiateur (communicative mediation)* : il explique et informe le touriste sur le site qu'il visite (son histoire, ses traits architecturaux, les mœurs et coutumes locales, des anecdotes).
- *animateur (social leadership)* : il anime le groupe de touristes. Il est responsable de la cohésion et du moral du groupe.

Le guide de voyage (livre) remplit trois de ces fonctions: sélectionner les sites, les expliquer, et fournir des informations pratiques concernant l'accès et le séjour. En sélectionnant un site, le guide le « marque » en tant qu'objet touristique (MacCannell, 1976) ; il lui construit son identité touristique. Ensuite, par ses informations et interprétations, le guide construit une image particulière d'une destination. Cette image est produite par la sélection des sites à visiter et par une distinction entre « authentique » et « inauthentique »⁴⁰³, que ce soit pour les sites naturels, les sites historiques ou les mœurs et la vie sociale elle-même (tourisme ethnique) (Bhattacharyya, 1997: 378-9). Au-delà d'un simple marqueur, le guide est également un outil.

c. Le guide comme système expert

A partir d'un travail sur le Guide Rouge Michelin, L. Karpik (Karpik, 2000) considère que le guide est un régulateur du marché de la qualité et un outil d'aide à la décision. Le guide trace les contours de l'univers touristique en présentant tel lieu comme potentiellement touristique ou « à voir », ou en l'omettant. Il oriente les actions et les choix de ses lecteurs (pour définir son parcours touristique ou ses choix d'hébergement). Le Guide Michelin se définit explicitement comme un outil d'aide à la décision ou un système expert, qui petit à petit, construit une cartographie de la France Touristique, de la France « vue » et « à voir » car signalée dans le guide, et dans le même temps, d'une France délaissée et invisible car non signalée (Karpik, 2000). Concevoir le guide de voyage en tant que système expert, utilisant les concepts de la

⁴⁰² Dans le même ordre d'idée, les blogs et autres carnets de voyage sur Internet permettent de suivre le voyageur au cours de son périple.

⁴⁰³ Cette quête de l'authentique caractériserait le touriste occidental en le confortant dans sa vision orientaliste du monde, niant toute modernisation de l'Ailleurs facteur de perte d'« authenticité » et de dégradation morale. De

sociologie du risque, met en évidence la modernité de cette activité. L'usage du vocabulaire de la sociologie du risque (système expert, outil d'aide à la décision) se justifie par les nombreuses incertitudes auxquelles se heurte le touriste. Il rappelle également la modernité du tourisme, activité rationnelle (importance du rapport qualité/prix/temps), de plus en plus individuelle (même en Chine le tourisme organisé en groupe fait place à des déplacements plus autonomes) et différenciée (originalité des choix de destinations et des formes de séjour).

D'autre part, pour Karpik, les guides sont un élément de fabrication du marché ; ils participent à la formation d'une forme spécifique de régulation économique :

[le guide touristique et le guide gastronomique] sont des délégués, non au sens où ils entendent exprimer les préférences de ceux qui les lisent mais au sens où la **construction des connaissances qu'ils proposent ne trouve sa justification que dans le bien du public**. [...] ils instaurent, ce que mesure partiellement la confiance, la protection contre l'opportunisme. [...] Ils représentent des constructions symboliques qui **dissipent l'opacité, réduisent l'incertitude** sur la qualité et créent donc les conditions de la **formation et de la continuité du marché de la qualité**. [...] Ils façonnent les figures du producteur et du consommateur.

Karpik, 2000 : 374 (souligné par moi)

Les guides sont des dispositifs de connaissance qui revendiquent une certaine forme d'autorité. Le Guide Rouge construit sa légitimité et sa confiance par l'austérité de sa présentation, la double opération d'inscription–radiation, la mobilisation du jugement des lecteurs–voyageurs et sa longévité. (Karpik, 2000). Le style d'écriture du guide produit un discours qui fait autorité : interprétation non argumentée, évaluation unique, absence de discussion et de débat (Bhattacharyya, 1997). Mais le guide de voyage n'est pas l'unique prescripteur : les tours opérateurs et les voyagistes produisent un cadre touristique beaucoup plus rigide, avec souvent un choix de sites plus limité. Si le guide est souvent considéré comme un formateur de l'expérience touristique par les sélections et interprétations qu'il opère, il est aussi un outil d'anticipation de cette expérience. La lecture du guide (de même que les reportages télévisés, les magazines, les récits d'amis) est un élément du plaisir de la préparation du voyage lors duquel le touriste se projette et imagine ses vacances.

B. Le guide de voyage: agent de la folklorisation du monde?

Selon John Urry, l'analyse sociologique du tourisme, comme celle des pratiques déviantes, est un analyseur des évolutions de la société : nouveau rapport au travail et au temps, place du symbolique dans l'économie. De même, pour D. Bhattacharyya, le guide de voyage permet de comprendre comment la culture d'origine du Touriste construit un discours sur l'Autre. Les clichés véhiculés par les guides de voyage ne sont ni la simple invention de leurs auteurs ni l'expression d'une connaissance géoculturelle populaire homogène et statique. Ils doivent être considérés comme des exemples d'écrits transculturels qui permettent l'établissement d'une compréhension populaire des significations des autres cultures (Gilbert, 1999: 283). Le guide de voyage, par ses choix de sites, ses descriptions textuelles et ses représentations iconographiques

nombreux auteurs ont par ailleurs déconstruit le clivage touriste/voyageur, cher à ce dernier, ainsi que ce rapport à « l'authenticité », sorte de nouveau Graal des « authentiques » voyageurs (notamment Urbain, 1991).

agit comme un tampon entre les attentes du touriste et la réalité ; il orienterait (et conforterait) le touriste vers ce qu'il imagine et ce qu'il cherche, sans l'ouvrir à d'autres réalités. Dans quelle mesure le guide met-il en scène l'expérience et le regard touristique ? Comment révèle-t-il l'altérité ? Et quelle altérité ?

1. Images et représentations de l'Altérité

a. L'Ailleurs

L'image d'une destination est produite par un ensemble de croyances, d'idées et d'impressions que les individus ont de la destination. L'image d'un lieu est ainsi le résultat complexe d'une construction entre des aspects cognitifs (croyances, connaissances) et affectifs (sentiments), auxquels se surajoute l'image véhiculée par le marketing, c'est-à-dire produite dans une démarche promotionnelle (Baloglu, McCleary, 1999). Au XIX^{ème} siècle, dans les guides de voyage, les représentations des villes s'articulaient autour de trois registres : l'ancienneté de la ville et les traces de son passé et de civilisation ancienne ; la modernité de la ville et son architecture contemporaine (en particulier aux Etats-Unis où les villes sont de création récente) ; et les représentations du pouvoir dans la ville (palais, châteaux, axes monumentaux) (Gilbert, 1999). Aujourd'hui, s'ajoute un nouveau registre : le dynamisme culturel, symbolisé par les musées et les grandes expositions mais aussi par la présentation de galeries d'art, de boutiques de mode, de cafés branchés.

A partir de ces représentations, l'auteur du guide sélectionne les attractions qu'il conseille au touriste. Les guides structurent l'espace visité par les touristes dans une ville et créent un « espace-guidé » qui se surajoute aux différents espaces vécus par les habitants (Poncet, 2000). Cet « espace-guidé » est l'ensemble des sites présentés par un guide. Le guide n'aide pas à « lire » un territoire (ou un société), il sélectionne certains sites, produisant un nouvel espace vécu, l'« espace-guidé ». Cette notion indique que l'espace est une construction à la fois individuelle (chaque individu à sa propre pratique de l'espace, son propre « espace-vécu ») et collective (certains espaces sont partagés par plusieurs individus parce qu'ils partagent le même guide).

b. L'Autre

Le guide construit aussi le regard du touriste par la représentation de l'Autre (et la représentation du rapport à l'autre). Les guides proposent souvent deux types d'interactions entre le touriste et la population locale : l'autochtone comme prestataire de services (hôtellerie, restauration,...), ou l'autochtone comme objet touristique en soi. Ce deuxième type d'interaction est ce que Van der Breghe appelle « *picturesque other* » ou « *toouees* » : la vie quotidienne des habitants constitue un intérêt touristique en soi, car elle se conforme aux stéréotypes de l'exotique, de l'Autre. Les habitants autochtones sont intéressants à cause de leur vie quotidienne. Ils sont pittoresques, et à ce titre, regardés comme des attractions touristiques (Van der Breghe, 1992). Cette représentation des autochtones comme intermédiaires de services ou comme attraction par le guide de voyage renforce les hiérarchies sociales existantes et renvoie au touriste l'idée qu'il a le droit d'être servi, légitimant ainsi cette hiérarchie (Bhattacharyya, 1997: 386). En effet, les différences sociales ne sont pas seulement produites par le différentiel de richesses au sein de la

population locale ni par la richesse relative du touriste, mais aussi par le regard porté par le touriste sur la société visitée ; regard qui construit l'autochtone comme objet à voir ou comme fournisseur de services.

De même, la vie quotidienne des autochtones n'est décrite que dans ce qu'elle a de folklorique. L'ethnicité devient une attraction résumant le groupe à ses productions folkloriques. Par exemple, les cartes postales dans une réserve indienne représentent toujours des scènes pittoresques mais jamais la manière dont les Navajos modernes vivent réellement (Albers, James, 1988: 137). Les représentations textuelles et photographiques des groupes ethniques sont peu liées aux réalités locales et au contexte historique, mais à une imagerie ethnique générique que reproduisent les acteurs du tourisme local⁴⁰⁴. Ces représentations folkloriques ou orientalistes de l'Autre et de la culture visitée construisent un cadre cognitif réducteur : les locaux qui ne vivent pas de manière traditionnelle (ou ce que l'on se représente comme traditionnel) ne sont pas perçus comme « locaux » par les touristes. Dans des cas extrêmes, les « tourees » transforment leurs modes de vie pour se conformer aux représentations qu'en ont les touristes.

Si, comme le remarque D. Bhattacharyya, les auteurs de guide de voyage (en l'occurrence *Lonely Planet India*) précisent que chacun construit son propre voyage, son propre regard et sa propre interprétation de la destination, ils ne reconnaissent pas que le guide lui-même (par sa construction narrative, ses choix éditoriaux, ses représentations iconographiques, ses jugements qualitatifs sur les sites et les services,...) construit et communique une certaine image du lieu (Bhattacharyya, 1997). Elle relève ainsi une distorsion entre le traitement par le guide du passé historique de l'Inde et sa réalité contemporaine, renforçant une vision orientaliste où l'Inde est représentée à travers les images de son passé glorieux et glorifié et son exotisme actuel. L'image véhiculée par le *Lonely Planet India* perpétue l'image de l'Orient comme spectacle. Les représentations occidentales de l'Orient rejouent et influencent progressivement l'image que les autochtones se font d'eux-mêmes (Said, 1978). Elle montre aussi que les auteurs du guide ont une attitude ambivalente vis-à-vis de la modernité : l'Inde est à la fois un échappatoire à la modernité par la prévalence et la magnificence de ses traditions et autres exotismes, mais aussi un monde culturel en déclin, foyer de pauvreté et de misère. Le message transmis au touriste consiste à dire qu'un voyage en Inde est le meilleur moyen de « *fuir tout ça* » (c'est à dire la modernité occidentale), tout en entretenant la conviction que ce « *tout ça* » reste le meilleur mode de vie⁴⁰⁵.

2. Interactions entre le texte touristique et le regard porté

a. Un regard orienté...

Comme le note MacGregor (MacGregor, 2000), grâce aux (ou à cause des) représentations textuelles et visuelles, le touriste qui arrive dans un site sait à quoi s'attendre. Il en a une idée

⁴⁰⁴ Par exemple, les représentations folkloriques des indiens d'Amérique ne reprennent que quelques aspects des coutumes de certaines tribus, souvent les plus importantes, niant l'existence d'autres groupes amérindiens aux traditions culturelles différentes.

⁴⁰⁵ « the ambivalence results in a message that a trip to India provides the opportunity to « get away from it all », while retaining the conviction that « it all » is really the best way to live » (Bhattacharyya, 1997: 382-3).

préconçue qui influence non seulement son parcours et ses activités mais aussi son regard, sa manière de regarder l'Ailleurs. Ainsi, MacGregor a mené une recherche auprès de voyageurs en Indonésie pour comprendre comment le texte du guide de voyage construit leur regard (*gaze*) et leur parcours. Il considère que les textes (ici les descriptifs des guides de voyage) sont des agents dynamiques qui influencent et modifient continuellement les interprétations, les préjugés et les manières de voir. En soi, le texte n'a pas intrinsèquement de signification ou de message ; la signification est (re-)créée par le récepteur. Ainsi, il montre de quelles manières les propriétés dynamiques du guide de voyage (ici *Lonely Planet Indonesia*) influencent les expériences, les regards et les constructions mentales des touristes et produisent quatre niveaux de regard touristique (McGregor, 2000: 39-45) :

- le connu: élément central du monde du touriste. Il recoupe ce qu'on peut lire dans le guide de voyage et qui y est illustré par une photographie. Ce niveau de regard est tellement préconstruit, que le touriste n'est parfois plus étonné quand il arrive sur le site nouveau.
- l'imaginé. Il s'agit de ce qui est énoncé dans le guide ou dans des discussions mais qui n'est pas illustré.

Ces deux sphères de perception, dominent le regard du touriste, c'est-à-dire orienté vers ce qui ressemble le moins possible à la vie quotidienne ordinaire. Les deux autres niveaux de regards sont :

- l'inconnu ou le non-connu (*unknown*). Cela concerne tous les aspects du lieu, mentionnés ou non dans le guide, que les touristes seront amenés à rencontrer mais qui ne participent pas au regard touristique tout en étant un élément de l'expérience touristique (restaurant, transport). Parfois, le non-connu n'est pas si différent de la société d'origine du touriste, ce qui confirme l'idée de J. Urry que le regard touristique est dirigé par la recherche de la différence.
- le non-vu (*Unseen*). Tout ce que le touriste ne rencontrera pas et ne nécessite pas d'être mentionné (cela correspond à la vie quotidienne des habitants).

Les textes ne sont pas seulement des marqueurs d'une culture, ils sont aussi des objets dynamiques qui ont une influence forte sur la manière dont un individu ou un groupe culturel voit le monde. Ils proposent une focale pour regarder le monde (McGregor, 2000: 46-47). La force de l'expérience touristique n'est pas suffisante pour effacer les stéréotypes préexistants, ceux-ci servant de standards d'évaluation du site (Andsager, Drzewiecka, 2002).

b. ... Mais distancié

Il convient toutefois de modérer ces visions ôtant toute capacité critique et réflexive au touriste. Le guide n'a pas la suprématie prescriptive. D'abord, le touriste n'est pas obligé de suivre les conseils de son guide de voyage, même si, en pratique, rares sont ceux qui sortent vraiment et complètement des « sentiers battus ». Le touriste peut multiplier ses sources d'informations, par exemple en ayant plusieurs guides. Dans le cas des touristes indépendants à petits budgets (*routards* ou *backpackers*), les conseils d'autres voyageurs rencontrés en chemin ou via les forums de discussion sur internet, permettent d'évaluer et de critiquer le discours du guide (McGregor, 2000). Les lieux de socialisation que sont les hôtels et les cafés (mentionnés dans les guides !) sont des étapes importantes pour le routard qui pourra y puiser de nombreuses informations. Ces lieux de repos sont aussi des havres où les touristes se retrouvent entre eux,

dans un cadre familial⁴⁰⁶, leur permettant de reprendre leur souffle entre deux plongées dans l'altérité.

Les évaluations des guides peuvent être remises en cause par les touristes. Par exemple, les lecteurs sont invités à relater les changements observés ou les problèmes rencontrés aux auteurs afin que ceux-ci puissent réajuster leurs informations dans des mises à jours sur Internet. La valeur attribuée à un site touristique (par des étoiles, par exemple) est susceptible d'évoluer selon le succès rencontrés par le site en question et selon l'avis du public. Evelyne Cohen a montré qu'en matière d'architecture contemporaine, les avis des guides sont *a priori* plutôt mitigés, mettant en avant les performances techniques plus que les qualités esthétiques du bâtiment. Selon la réception par le public, l'évaluation du guide peut évoluer. Par exemple, à Paris, les guides ont réévalué positivement le parc de la Villette, le centre Pompidou et la pyramide du Louvre, alors qu'ils sont restés sur la même position critique quant à l'Opéra Bastille (Cohen, 2000). Dans un autre registre, à chaque nouvelle édition, *Lonely Planet* explore un peu plus le pays et renouvelle ses propositions d'itinéraires hors des sentiers battus. Ainsi, ce n'est pas nécessairement le guide qui influence le goût du public, mais ce dernier qui agit sur les notations et les prescriptions du guide. La construction de l'univers touristique est en réalité un processus collectif, itératif et réflexif.

3. Le *off*: altérité et proximité dans les guides

L'objet de ce travail est d'étudier la place des lieux culturels *off* dans l'image touristique des villes construite et médiatisée par les guides de voyage. Notre hypothèse est que cette image est très différente selon les villes, et que la présentation de lieux *off* participe à la représentation d'une ville créative et dynamique (ou non).

Déjà à la fin du XIX^{ème} siècle, les guides proposaient aux touristes de s'encanailler en expérimentant la « vie parisienne » des bals et des cabarets ou en découvrant les quartiers populaires de Paris (Butte aux Cailles, Belleville, Montmartre), produisant déjà une représentation esthétisée du Paris populaire (Moret, 2000)⁴⁰⁷. Aujourd'hui, peut-on considérer qu'aller dans les lieux *off* permet de sortir de son quotidien ? La visite d'un lieu *off* peut-elle être une expérience touristique ? Pour orienter les touristes, les lieux *off* sont-ils évoqués dans les guides ? Autrement dit, dans quelle mesure le *off* participe-t-il (ou non) à l'image touristique d'une ville ? Existe-t-il un imaginaire touristique différent selon les publics touristiques eux-mêmes ? Nous chercherons à montrer la présence et l'importance du traitement de ces lieux; la modalité de ce traitement (humoristique, historique, politique,...); la présentation des lieux en

⁴⁰⁶ Bières, *french fries*, *pancakes* à la banane, vidéos de films hollywoodiens, musique occidentale et accès Internet sont les éléments du décor de beaucoup de ces cafés.

⁴⁰⁷ « Moins inquiétant que Belleville, mais tout aussi auréolé de légendes, la butte Montmartre se construit comme un espace populaire touristique, toute la démarche des guides constituant à en dresser un tableau canaille. C'est là que le provincial pourra venir se faire peur, sentir le frisson du danger, se donner l'illusion de côtoyer la pègre, les danseuses scandaleuses, dans les cabarets et les salles de spectacles montmartrois. On peut parler d'une institutionnalisation touristique du mythe du peuple parisien, d'un peuple schématisé, caricaturé que le touriste voyeur vient contempler, à l'instar des animaux du zoo [...]. » (Moret, 2000 : 436).

tant qu'objet de visite (comment y aller, horaires,...); le vocabulaire utilisé (sympathie ou non,...) et le type d'illustrations (personnages, lieux, œuvres...) ⁴⁰⁸.

D'autre part, Claire Hancock a montré comment les guides de voyage au XIX^{ème} siècle diffusaient des images très contrastées de différentes villes. Ainsi, Londres était la ville des affaires, « *the city of business* », très vaste et animée, particulièrement autour des rives de la Tamise, symbolisant le dynamisme commercial de la ville. Paris, par contre, était la ville du plaisir, de la frivolité, du luxe et des arts ; les grands boulevards étaient les lieux de l'intensité de la « *vie parisienne* » (Hancock, 2000). Prenant l'exemple de Paris et Berlin, il sera question d'analyser comment les guides de voyage construisent aujourd'hui des images différentes de ces villes. Dans quelle mesure les guides transmettent-ils des représentations mythiques des villes ? Le choix de ces deux villes est inspiré par le travail de Boris Grésillon d'après lequel, Paris serait devenue une ville de consécration artistique et de représentation alors que Berlin serait le lieu de l'expérimentation et la création sociale et artistique. Les représentations des villes véhiculées par les guides confirment-elles cette divergence ? Berlin se distingue-t-elle par une image construite autour des cultures *off*? En quoi cette image touristique devient-elle un élément avantageux dans la compétition touristique interurbaine?

⁴⁰⁸ Le principal biais rencontré tient à la fabrication même du guide de voyage et en particulier aux délais entre la visite de la ville, l'écriture du guide et sa publication. Ainsi, des phénomènes ou des lieux nouveaux ne peuvent pas y être décrits. De même, les espaces temporaires ou éphémères ne sont pas indiqués car leur présence lors de la publication est incertaine; ce serait alors induire les lecteurs en erreur en les invitant à visiter un lieu qui n'existe plus. Ainsi, nous risquons de ne pas pouvoir observer la description de squats dans les guides. Cela ne suffit pour autant pas à infirmer notre hypothèse. Il faudra alors s'intéresser à des publications plus régulières comme la presse magazine.

III. LE MYTHE DU BERLIN *OFF*

Dès les années 1920, l'avant-garde artistique berlinoise est fortement liée à l'histoire politique de la ville. La période de la guerre froide a été marquée par l'instrumentalisation politique de la culture. De part et d'autre du Mur, la création d'équipements culturels d'envergure participe au prestige du régime politique. Dans le même temps, l'anormalité de cette ville (enclave occidentale au cœur du bloc soviétique) a permis l'émergence de mouvements culturels *off* à l'Ouest comme à l'Est (Grésillon, 2002). L'enthousiasme créé par la chute du Mur a amplifié, pendant quelques années, cette effervescence créatrice. En quoi cela participe-t-il à la construction des représentations collectives de Berlin ? A partir d'une analyse du contenu des guides de voyages, il s'agira ici de montrer comment les lieux culturels *off* sont des éléments du paysage touristique de la ville, voire même de sa spécificité touristique.

A. La présentation de Berlin dans les guides

1. Description du corpus

Pour réaliser l'analyse de l'image de Berlin véhiculée par les guides de voyage, nous nous sommes appuyés sur un corpus varié de titres de guide. Nous avons utilisé uniquement des guides traitant spécifiquement la ville de Berlin, et non les pages berlinoises d'un guide sur l'Allemagne afin de constituer un corpus homogène de guides spécifiquement orientés vers le tourisme urbain et les attentes du touriste urbain. Nous avons essayé, au maximum d'utiliser les mêmes collections pour Paris et pour Berlin pour les mêmes besoins d'homogénéité de corpus. Toutefois, certaines collections n'existaient pas pour les deux villes, comme par exemple le guide du Routard qui n'a pas (encore) édité de guide sur Berlin. Nous avons également cherché à diversifier le style de guide tant du point de vue de la clientèle visée que du style éditorial. Ainsi, sur Berlin, les guides utilisés sont :

- Guide Voir, édition 2005, Hachette, 300 pages. Le Guide Voir est une production internationale, traduite dans plusieurs langues, basé essentiellement sur la représentation des sites et non l'explication. Il s'agit de guider le touriste en lui montrant ce qu'il doit voir. Il s'agit d'une forme paradigmatique du guide post-touristique qui joue sur l'adéquation des clichés et des visites. Par la surprésentation imagée des sites, le guide ôte toute sensation d'inconnu. Il s'agit plus pour le touriste de retrouver ce qui est visualisé sur le guide que de flâner. Outre les présentations de sites, il comprend un carnet pratique s'adressant à un public peu débrouillard qu'il accompagne dans l'ensemble de ses découvertes touristiques. Le guide est organisé par quartier, dont une vue d'ensemble est produite sur une double page : à partir d'un plan, les principaux éléments à visiter sont signalés par une photo ; ils sont ensuite décrits dans les pages suivantes. Le même principe est utilisé pour les musées dont les principales œuvres sont reproduites.
- Guide Bleu *évasion*, édition 2001, Hachette, 278 pages. Le guide Bleu *évasion* est la collection spécialisée dans les courts séjours urbain du Guide Bleu. Il est beaucoup moins exhaustif et savant que le guide Bleu classique, comme celui sur Paris. Organisé par

quartier, il s'intéresse à de plus nombreux secteurs que le précédent. Il est accompagné d'un carnet d'adresses pratiques.

- Lonely Planet, édition 2004, 320 pages. Il s'agit de la traduction française du guide international Lonely Planet, destiné essentiellement à un public jeune, indépendant et peu fortuné. Organisé par quartier, il laisse une large place aux renseignements pratiques, comme les bars, les lieux culturels etc. Il propose des itinéraires de visite précis.
- Le Grand guide de Berlin, édition 1997, Gallimard. Ce guide est à l'interface entre le guide *stricto sensu* (il y a un guide pratique à la fin) et le beau livre, insistant beaucoup sur les caractéristiques historiques, sociales et culturelles de la ville avant de proposer des ballades.
- Le guide Nelles, édition 1999. Traduction française d'un guide allemand, ressemblant dans la forme et dans les descriptions au guide Gallimard.
- Le Guide Vert Michelin, édition de 1997. Organisé par ordre alphabétique des sites et monuments, il ne propose pas de parcours de visite.

Les guides sur Berlin recommandent-ils la visite des lieux culturels *off* ? En quoi ces lieux culturels *off* constituent-ils une spécificité berlinoise, qui s'inscrit dans l'histoire particulière de cette ville ? Comment sont-ils présentés en tant qu'attraction touristique ? Leur visite est-elle une expérience inévitable pour le touriste à Berlin ?

2. Premières images de la ville

La première impression que donne un guide passe par sa présentation, et en premier lieu sa couverture : contemporanéité pour les guides Voir (le dôme du Reichstag de Norman Foster⁴⁰⁹) et Lonely Planet (intérieur du même dôme et sculpture urbaine) ; paysages urbains ou monument classique (la porte de Brandebourg) pour le Grand Guide Gallimard. Deux guides proposent une entrée en matière originale pour souligner la spécificité de Berlin :

- le guide Nelles : une jeune fille avec dreadlocks et piercing dans le nez symbolise la jeunesse alternative, construisant d'emblée une image « rebelle » de Berlin.
- le Guide Bleu Evasion : Plus que les photographies (un morceau du Mur, la colonne de la victoire, une artiste, un monument), ce sont les titres qui accrochent le regard : le guide se propose d'« embarquer » et de « faire découvrir » « la capitale high-tech » et « **les repères alternatifs** »⁴¹⁰.

Tous les guides présentent les quartiers centraux et leurs attractions touristiques classiques comme les musées. Tous, également, présentent des quartiers « à visiter », « où se promener ». Toutefois, le guide Voir se concentre essentiellement sur l'hyper-centre. Le renouveau berlinois, les chantiers et l'architecture contemporaine de la nouvelle Postdamer Platz sont particulièrement décrits dans les guides. Le district de Kreuzberg, fief de la scène *off*, est aussi présenté comme lieu d'accueil des immigrants turcs, surnommé *Kreuzbergistan* ou *Little Istanbul*. Par ailleurs, dans tous les guides, les vestiges de la période soviétique et de la guerre froide sont présentés comme des sites remarquables tant du point de vue symbolique (les vestiges du Mur peints par des artistes, dans ce qui a été appelé l'East Side Gallery), urbain (les choix architecturaux et urbains de la Karl Marx Allee), que géopolitique (Check Point Charlie).

⁴⁰⁹ Ce dernier est devenu un véritable symbole du nouveau Berlin réuni.

Cette mise en avant touristique est une forme de patrimonialisation des caractères spécifiques d'une période révolue, ancrant la particularité historique et stratégique de Berlin pendant la guerre froide. Cette patrimonialisation n'est possible que parce que les régimes soviétiques sont (presque) tous effondrés. Elle participe à la mystification voire la glorification du passé communiste (*Ostalgie*) révélatrice du désarroi de nombreux *Ossies* (ex-allemands de l'Est) face à un changement politique et économique dont ils pâtissent par la perte de repères. Il pourrait être intéressant d'approfondir l'analyse des représentations des villes postsoviétiques. Enfin, tous les guides proposent un carnet pratique où sont recensés de nombreux lieux de sorties nocturnes (cafés, boîtes de nuits, centres culturels alternatifs, restaurants), invitant le touriste à expérimenter la vie et la nuit berlinoises.

On constate que *tous* les guides font référence à la scène alternative Berlinoise. Toutefois, son traitement est très différencié, tant en quantité qu'en contenu. Trois guides proposent un encart spécifique sur la scène alternative : synthétique dans le Guide Bleu (une demi page) ; cette scène, son histoire, son contexte et son développement sont largement décrits dans le Grand Guide (6 pages) et le Guide Nelles (4 pages). Le Guide Voir est celui qui reste le plus sibyllin sur cette question, évoquant en deux phrases cette scène alternative. Dans ce guide, la présentation d'un des principaux quartiers *off* de Berlin, Prenzlauer Berg, situé « *en dehors du centre* », ne mentionne pas l'histoire alternative du secteur. Quartier populaire, artistique et branché, certes, mais pas lieu alternatif ou *off*. Le Guide Voir donne finalement une image assez lisse de Berlin (comme le papier glacé sur lequel il est imprimé), au caractère banalement européen. Cela correspond sans doute aux attentes des lecteurs, peu autonomes, qui ont besoin d'être rassurés dans tous les éléments du quotidien du voyage. De la même manière, le Guide Vert Michelin reste très discret sur la scène *off* berlinoise. Les autres guides, nous le verrons, peuvent être l'objet d'une réelle analyse de contenu quant à leur traitement de la scène alternative berlinoise. Le guide Lonely Planet est celui qui insiste le plus sur cette scène *off*, ce qui correspond aux attentes d'un lectorat plus jeune et indépendant. Ce guide décrit huit quartiers centraux, parmi lesquels quatre sont ou ont été des bastions des milieux alternatifs (Schöneberg, Kreuzberg, Prenzlauer Berg et Friedrichshagen). Il est le seul à consacrer un chapitre au quartier émergent de Friedrichshagen.

Ce survol des guides laisse percevoir que le *off* est effectivement présenté dans les guides de voyages sur Berlin. Au-delà, quelle(s) interprétation(s) de ces mouvements alternatifs est-il proposé ? Comment sont-ils appréciés par les auteurs des guides ? Dans quelle mesure participent-ils au paysage touristique de la ville ? Quels types d'informations à leur sujet les guides apportent-ils ? En quoi le *off* est-il une spécificité berlinoise ?

⁴¹⁰ Toutefois, la dernière édition (2005) de ce guide ne mentionne plus en couverture « les repaires alternatifs » et a pour photographie le dôme du Reichstag.

B. Le *off* : une singularité berlinoise

La place spécifique de Berlin dans l'histoire contemporaine explique en grande partie le développement des scènes *off*. Par une lecture compréhensive et analytique des contenus, ciblée sur les pages des guides décrivant les quartiers *off*, les lieux *off* et la scène alternative dans son ensemble, des interprétations différenciées de la scène *off* berlinoise peuvent être mises en évidence.

1. Une spécificité historique

Par sa position géostratégique pendant la Guerre Froide, Berlin a connu un développement urbain très spécifique. Double vitrine, à la fois de l'Est et de l'Ouest, elle a été l'objet d'investissements urbains et culturels particuliers par la création, de part et d'autre, d'équipements de prestige. Ainsi, Berlin réunifiée accueille aujourd'hui un nombre considérable d'équipements culturels de prestige. Parallèlement, le Mur a organisé la géographie de la ville, qui s'est inversée en 1989 : les secteurs autour du Mur, qui étaient marginalisés car à la frontière d'un Monde, se sont retrouvés au cœur de la ville. C'est en particulier le cas de Kreuzberg et Prenzlauer Berg. Ces deux quartiers, situés le long du Mur, le premier au sud-ouest, le second au nord-est du Mur, sont présentés en miroir. Kreuzberg étant toujours présenté en premier, cela permet de définir Prenzlauer Berg comme le « *Kreuzberg de l'Est* »⁴¹¹. Ces deux quartiers sont généralement présentés avec la même importance⁴¹². Les auteurs de guides sont surpris de constater que ces deux quartiers aux qualités morphologiques et urbaines assez proches ont connus des évolutions similaires, dans des contextes politiques divergents. Lonely Planet met explicitement en lumière ce parallèle entre les deux quartiers :

Même durant le régime de la RDA, Prenzlauer Berg – comme les Berlinoises l'appellent – constituait un quartier à part, **véritable reflet de Kreuzberg** à de nombreux égards. Districts périphériques oubliés, coincés contre le Mur, **tous deux** débordaient d'immeubles d'habitations anciens suscitant la claustrophobie et **attirant des habitants en quête d'un mode de vie alternatif** : artistes avant-gardistes, écrivains, homosexuels et activistes politiques. Le squat était également fort répandu.

Lonely Planet : 134

Toutefois, leur appréhension par les guides entretient une divergence fondamentale : les scènes *off* de l'Ouest sont le produit de rassemblements de marginaux, du développement ou de la concentration des marges, de ceux qui ont des difficultés à s'intégrer. Alors que les scènes *off* de l'Est sont une forme de contestation politique risquée dans un contexte totalitaire.

a. Kreuzberg : les marginaux du monde libre

Seuls deux guides expliquent clairement l'origine estudiantine des mouvements alternatifs et contestataires de Berlin Ouest, Nelles et le Grand Guide Gallimard. Trouvant leurs racines dans les mouvements de contestations politiques contre l'occupant américain et sa guerre au Viêt-Nam, et contre l'idéal petit-bourgeois qu'il incarne, les mouvements alternatifs à l'Ouest portent une vision clairement politique. Progressivement, les mouvements étudiants s'assagissent et se

⁴¹¹ Kreuzberg, par contre, n'est jamais considéré comme le Prenzlauer Berg de l'Ouest.

réorientent vers l'action de proximité et la transformation de la vie quotidienne et des quartiers, prônant des modes de vie différents (la vie en communauté) et non plus « le grand soir ». L'action locale et son inscription territoriale préfigurent l'émergence de scène localisée ou de secteurs spécifiquement *off*.

Mais peu à peu, cette génération de **la contestation se retira** des universités vers les arrondissements pour former des groupes et syndicats de base. On **n'y préparait plus la révolution mondiale**, mais on combattait plutôt **pour de petites transformations dans la vie quotidienne**. Ainsi furent créés les centres-crèches d'enfants et des maisons de jeunes autogérées, et les communautés, à l'époque encore exotiques, devenues banales aujourd'hui.

Guide Nelles : 175

Excentré à la période du Mur, quasiment encerclé par celui-ci, Kreuzberg est pendant la guerre froide une zone enclavée dans l'enclave. Selon les guides, cette situation particulière attire les groupes marginaux, les artistes et les migrants, en particulier Turcs. L'enclavement et la proximité du Mur rendaient ce secteur peu attractif pour les activités économiques et pour les habitants, traumatisés par la guerre et la division du pays. Cette faible attractivité explique le faible montant des loyers qui permet l'accès au logement des catégories peu fortunées et peu regardantes sur les conditions d'habitation et de localisation. Toutefois, les guides ne décrivent que rarement le processus de dévalorisation dans sa complexité.

La **modicité des loyers** et les **logements vacants attirèrent** une population d'immigrés, de **squatters, d'artistes** sans le sou et de **marginaux** qui en fit un des **hauts lieux de la culture alternative** à Berlin.

Guide Voir : 137

Avec ses **façades délabrées** et sa **concentration de squats**, c'était un **lieu d'accueil** pour les nouveaux venus (Turcs, Grecs, Yougoslaves) et le **repaire de la contre-culture** berlinoise.

Guide Bleu : 150

Haut lieu du mouvement alternatif dans les années 80, quartier cul-de-sac **entouré par trois pans** du Mur, Kreuzberg était, avant le « tournant », le **lieu d'élection de toutes les marginalités** : importante communauté d'origine **turque** qui y vit regroupée, situation qui engendre des problèmes de cohabitation et d'assimilation, **squatters, punks, « verts », alternatifs, gays** qui lui donnent un cachet et une **convivialité unique**.

Le Guide Vert Michelin : 179

Cette présentation du quartier de Kreuzberg et des divers groupes y cohabitant sous entend une interprétation critiquable : lorsque les migrants vivent regroupés dans des quartiers spécifiques, cela poseraient des problèmes de « *cohabitation et d'assimilation* » ; alors que les regroupements des marginaux allemands « *donnent un cachet et une convivialité unique* » au quartier. Cela révèle une douteuse interprétation des différences : positives pour les modes de vie alternatifs, négatives pour les étrangers. Par ailleurs, Kreuzberg attire surtout des non-berlinois. Le secteur est le refuge de jeunes Allemands venus d'autres parties du pays à l'Ouest. Ne connaissant personne à Berlin, le Mur n'est pas pour eux synonyme de rupture familiale et amicale. La proximité du Mur n'est pas vécue par eux de manière aussi traumatisante. Elle leur

⁴¹² Sauf dans le guide Voir qui traite plus rapidement Prenzlauer Berg, car « *en dehors du centre* » et dans le Guide Vert

permet même de créer une enclave, loin du reste du pays, où les expérimentations sont possibles.

Les habitants de l'Ouest finirent par s'habituer à l'ombre du Mur : les jeunes, des étudiants et des artistes venus d'autres parties de l'Allemagne, n'avaient de l'autre côté du Mur ni famille ni amis. C'est ainsi que Berlin-Ouest se transforma en **refuge** et servit de **laboratoire expérimental** et **d'atelier du futur** à tous les marginaux de la République. Tous les nouveaux courants alternatifs de la société occidentale allemande vinrent de Berlin : les révoltes étudiantes et celle de l'APO, le mouvement écologiste, les squats, les punks.

Guide Nelles : 175

A l'époque du mur, Berlin-Ouest a vu **affluer** tous ceux qui **ne pouvaient s'adapter** à la vie dans leur **petite ville de province**. Les gens « normaux » n'éprouvaient que peu d'attrance pour cette cité au bord du déclin, enclavée en pleine RDA. En revanche, elle offrait un **vaste espace de liberté aux individualités et contestataires** de tout poil.

Grand Guide Gallimard : 94

Selon les guides, la marginalité géographique attire la marginalité sociale. Cette spécificité géographique impliquerait nécessairement une spécificité sociale et culturelle, par l'émergence de modes de vie et d'aspirations uniques dans ce quartier et au niveau de l'ensemble de la ville de Berlin Ouest. Cette dynamique se serait propagée à l'ensemble de la population et l'ensemble de Berlin serait devenu le refuge de la contre-culture :

Isolée par le Mur, **forcément différente**, la ville incarnait le **refus d'un conformisme** « petit-bourgeois » et **l'aspiration à de nouveaux modes** de vie et de travail.

Guide Bleu : 163

Tandis que les premières « communes » et « communautés » voyaient le jour, **la population berlinoise commençait à se faire à l'idée que l'on pouvait vivre autrement**. Elle **s'habitua** à l'existence de ces jeunes en colère et à leur mode de pensée « alternatif ».

Le Grand Guide Gallimard : 95

Si l'atmosphère alternative déteint sur l'ambiance de la ville toute entière, c'est toutefois lorsque les guides présentent le quartier Kreuzberg qu'ils insistent sur les spécificités alternatives de Berlin. Face aux bouleversements économiques, urbains, et politiques que connaissent tous les secteurs de la ville, les spécificités historiques de Berlin resurgissent dans quelques sites emblématiques, qui deviennent des symboles de cette ferveur alternative. Cette situation spécifique a été utilisée dans les discours de légitimation des acteurs des mouvements alternatifs et a contribué à la mystification de leurs actions.

b. Prenzlauer Berg : opposants dans un régime totalitaire

Alors que les alternatifs de l'Ouest se battaient contre une vision petite-bourgeoise de la société en général puis pour l'amélioration du cadre vie en particulier, ceux de l'Est s'inscrivaient clairement dans une opposition au régime.

La résistance s'exprimait par une **attitude de refus** et par la **dénonciation d'abus** politiques et sociaux. Position qui, sous le régime socialiste, nécessitait des trésors d'audace et d'imagination.

Le Grand Guide Gallimard : 98

Terre d'élection d'une jeunesse non-conformiste, ce fut en 1989 un **ardent foyer de la contestation du régime**.

Guide Bleu : 184

C'est dans ce vieux quartier ouvrier qu'alternatifs, punks, artistes et **opposants au régime de la RDA** se donnaient rendez-vous.

[...] Cet arrondissement, qui comptait une forte proportion d'immeubles délabrés, **échappait au contrôle de l'office public** du logement. Ainsi, beaucoup de candidats au logement – 20 à 30% de la population totale de l'arrondissement – avaient entrepris d'occuper des appartements vides sans passer par les listes d'attente officielles.

Guide Nelles : 177

Cette dernière phrase souligne que les mouvements alternatifs se développent hors du système totalitaire. A la différence de leurs homologues de l'Ouest, les alternatifs de Prenzlauer Berg n'affichaient pas leur exubérance ni ne participaient à des actions politiques visibles (comme des manifestations). Au contraire, ils devaient jouer avec le contrôle permanent du régime et de la police politique.

La *szene* de Prenzlauer Berg pu s'épanouir en dépit de la **surveillance permanente** de la Stasi.

Guide Nelles : 177

Ses [de la scène alternative] manifestations étaient moins tapageuses (et plus dangereuses) qu'à l'ouest : **la Stasi exerçait une censure et une répression actives** contre tous les phénomènes trop voyants.

Le Grand Guide Gallimard : 98

Leur combat n'en est que plus appréciable car il était dangereux et plus subversif. Il était aussi plus souterrain, plus *underground*, au sens premier du terme car pour permettre aux artistes de créer en dehors des circuits officiels et de la censure, de développer des approches personnelles dans des espaces « *bien à eux* », les événements se passaient souvent dans la sphère privée :

A l'écart des circuits officiels, conformes à l'orthodoxie marxiste, des groupes d'artistes indépendants organisaient des spectacles [...]. Des créateurs de mode présentaient leurs collections dans des **appartements privés**, Les artistes investissaient **garages et arrières cours**, et le théâtre expérimental s'attaquait à des sujets interdits.

Le Grand Guide Gallimard : 98

Le contexte politique donne une signification particulière à la scène *off* de l'Est. La répression du régime soviétique à l'encontre des opposants renforce l'aura et la légitimité de ceux qui lui résistent, en particulier les acteurs de la scène *off*.

c. La lutte pour le droit au logement dans une économie capitaliste

Outre le développement de *scènes off* dans ces deux quartiers, ce qui les rapproche c'est la présence de squatters et leur place symbolique dans la lutte pour le droit au logement et leurs revendications politiques anti-spéculatives et anticapitalistes. Si tous les guides évoquent la présence de ces squatters, seuls les guides Nelles et le Grand Guide Gallimard (et dans une moindre mesure le Guide Bleu) expliquent clairement les raisons et les évolutions de ce phénomène massif, ainsi que les réactions originales des politiques locales.

(1) *Les squatters se lèvent à l'Ouest...*

Les premiers squats sont apparus à Berlin Ouest au début des années 1970 ; mais c'est surtout au cours des années 80 que le phénomène pris de l'ampleur, formant une véritable « vague de squats ». Cette expression est utilisée par les guides, signifiant ainsi un phénomène qui submerge, qui ne peut pas être contrôlé ni endigué (« *La véritable vague des squatts* », Guide Nelles : 175 ; « *La grande vague des squats* », Guide Bleu : 163 ; « *Une nouvelle vague de protestation éclata* », Grand Guide Gallimard : 97). Dans un contexte de crise du logement, des jeunes, issus des mouvements contestataires, ont occupés des bâtiments dégradés. Il s'agissait pour eux de dénoncer le manque de logements en y accédant illégalement, mais également de s'abstraire de contraintes financières et sociales afin de pouvoir mettre en œuvre des projets de vie différents. 170 maisons ont été occupées en deux ans, et Berlin a compté jusqu'à 281 squats à « *l'apogée du mouvement* ».

En 1981, après une politique de fermeté, les autorités municipales (CDU – droite) ont proposé une démarche originale : il s'agissait de négocier avec les squatters « coopératifs » et leur proposer des contrats d'occupation, puis de débloquer des crédits et subventions pour aider les squatters « légalisés » et autres communautés autogérées à rénover leurs locaux. Un tiers des squats ont ainsi été pérennisés. Les autres se sont maintenus voire radicalisés, en explorant de nouveaux quartiers...

(2) *.... La réunification les pousse à l'Est*

Après la chute du Mur, les squats se sont développés à l'Est, en particulier dans les quartiers où une scène alternative foisonnante venait d'être révélée, comme à Prenzlauer Berg. Profitant du flou et de l'incertitude pesant sur les logements anciennement réquisitionnés par l'Etat Socialiste, des groupes ont squatté les logements vides.

A l'Est de la ville, il y eut au printemps 1990 une **reprise de la vague d'occupation**. 25000 logements vides, en parties dus à la confusion entretenue par l'« Etat SED » dans les rapports de propriété, furent **squattés**. [...] 126 maisons furent **occupées**, la plupart dans l'arrondissement de Friedrichshain, les autres à Prenzlauer Berg et à Lichtenberg. La Mainzer Strasse devint le centre de la protestation – treize maisons occupées « en état d'exception », canapés et tables sur le trottoir. Café-info et service d'ordre maison. Les squatters avaient des projets ambitieux : ils voulaient associer la vie et le travail sous un même toit – entreprises autogérées dans les arrières cours, étages réservés aux femmes du cotés rue.

Guide Nelles : 175

Le centre *off* de Berlin s'est déplacé vers Prenzlauer Berg à la faveur de ce mouvement de populations venues principalement de l'Ouest:

Après la chute du Mur, Prenzlauer Berg a **vu affluer de nombreux squatters** venus d'Allemagne de l'Ouest.

Grand Guide Gallimard : 97

Les groupes alternatifs dispersés de Berlin-Ouest, ainsi que leurs jeunes successeurs, **se mirent en route vers l'Est**. [...] les squatters de l'Est devinrent vite minoritaires.

Guide Nelles : 175

Les autorités municipales ont mis en œuvre le même type de politique de régularisation, qui, comme à l'Ouest, divise le mouvement entre les squatters coopératifs et ceux qui « *refusent toute négociation* ».

(3) *Une sympathie parfois ironique*

En exposant précisément les faits, les guides construisent l'idée du squat comme spécificité berlinoise, tant par leur importance numérique que par les solutions proposées par la municipalité. Toutefois, la subjectivité des auteurs apparaît dans le traitement de la question des squatters par le guide. Le Grand Guide Gallimard montre une certaine empathie voire sympathie vis-à-vis des squatters qui s'opposent légitimement à des abus de la part de propriétaires capitalistes sans scrupules. Le vocabulaire utilisé pour décrire la situation de pénurie de logements dénonce et condamne explicitement le comportement des propriétaires.

Malgré une **pénurie patente** de logements, on recensait à Berlin quelques 20 000 appartements inoccupés. Des propriétaires, **laisaient** des immeubles entiers **se dégrader**. **Profitant** de **généreuses subventions publiques** et de multiples **avantages** fiscaux, ils demandaient ensuite un permis de démolir et réalisaient de **substantielles plus-values** en construisant des édifices flambants neufs. C'est ainsi qu'à Berlin Ouest des **spéculateurs** ont « assainis » des pans de rue entiers.

Le Grand Guide Gallimard : 96

Dans le même temps, selon ce guide, les berlinois auraient eu une attitude compréhensive vis-à-vis des squatters dont ils connaissaient et comprenaient les difficultés. L'opinion publique aurait ainsi légitimé une pratique illégale à cause du caractère exceptionnel et difficile de la situation : dans un contexte spéculatif, il est acceptable de déroger à la loi et d'enfreindre la propriété privée pour accéder au logement.

Malgré la violence des combats de rue, **les Berlinois** se montrèrent plutôt **compréhensifs** envers les squatters. Ils ne pouvaient pas ignorer les problèmes sociaux qui avaient donné naissance au mouvement. [...] [Les autorités locales] optèrent pour la fermeté, mais finirent par céder à la pression d'une partie de l'opinion.

Le Grand Guide Gallimard : 96

Cette vision positive du squat est plus nuancée dans le guide Nelles, plus ironique vis-à-vis des motivations et des réalités des squats. Il utilise le même champ lexical pour dénoncer l'attitude de propriétaires spéculateurs, mais il relativise le bien-fondé et la moralité des squatters en faisant part ironiquement d'anecdotes en leur défaveur. Distinguer parmi ces nouveaux squatters des jeunes bourgeois venus s'encanailler remet en question la réalité de la nécessité économique du recours au squat pour se loger : « A [eux] se mêlait une foule de **jeunes** venus de Bavière ou du Bade-Wurtemberg, démasqués par les médias comme « **fil de bourgeois avec le mandat mensuel de papa en poche** ». » (Guide Nelles : 175). Dans un autre registre, selon ce guide (allemand), les objectifs de la politique de régularisation des squats étaient d'éveiller des sentiments d'appropriation chez les squatters. « *Le sénat espérait pouvoir éveiller chez les squatters **une mentalité de propriétaires*** » (Guide Nelles : 175). Le guide valide son allégation en exposant l'anecdote suivante, qui révélerait une attitude « petite-bourgeoise » de la part des squatters « officiels ».

Depuis est arrivée une nouvelle génération qui reproche aux anciens occupants, maintenant propriétaires, de spéculer. Ainsi, en avril 1990, les 150 habitants d'une

des plus vieilles maisons autogérées de Berlin ont assisté à l'irruption d'une vingtaine de jeunes gens dans leur grenier resté vide. Quelques jours après, **les propriétaires « parvenus » appelèrent la police qui fit évacuer le grenier.**

Guide Nelles : 175

Le Guide Gallimard, lui, refuse ce cynisme. D'autres peuvent juger négativement ou ironiquement l'action de ces jeunes, mais ce guide-là s'en défend : « *Des groupes de jeunes s'organisèrent pour lutter contre cet état de fait –ou, selon une autre interprétation, pour en profiter* » (Le Grand Guide Gallimard : 96). Il est intéressant de constater que le guide le plus critique (et cynique) quand aux actions des alternatifs est la traduction d'un guide allemand, s'adressant à un public sans doute plus informés sur la situation berlinoise que les français, et moins à même de l'idéaliser.

2. Le *off*: du danger au mythe

Comme le laisse présager l'analyse des descriptions des actions des squatters, les auteurs de guides émettent un jugement de valeur ou du moins une appréciation de ces mouvements. Tout en évoquant les craintes que suscitent de tels mouvements sociaux, les guides nuancent ce danger par des descriptions valorisantes des espaces de la scène *off*.

a. Les alternatifs font peur

(1) *La naissance de la scène off dans un contexte violent*

Les revendications et manifestations étudiantes des années 1960 ont dégénéré suite à un événement dramatique. Le principal meneur étudiant a été victime d'un attentat commis par un lecteur d'un journal conservateur. Cet incident provoqua une « *vague de violence qui submergea d'autres grandes villes* » (Guide Nelles : 175). Par le vocabulaire utilisé (*vague, submergea*), le guide signifie le caractère incontrôlable de ce mouvement et sa dangerosité. Il utilise un vocabulaire guerrier lorsqu'il annonce que « *les squatters déclarèrent la guerre aux propriétaires* » (175). Les premières réactions des autorités locales étaient très fermes à l'encontre des squatters qui « *venaient troubler la tranquillité des honnêtes citoyens et spolier les légitimes propriétaires* » (Grand Guide Gallimard : 96). Ainsi, a-t-il été ordonné une évacuation par la police, débouchant sur de « *violents affrontements oppos[ant] squatters et forces de l'ordre* » (Grand Guide Gallimard : 96). La municipalité a ensuite mis en œuvre une politique plus conciliante. Mais face à certains squatters refusant la négociation, les rapports entre les deux parties sont restés conflictuels.

Le 14 novembre 1990, ce fut l'escalade : squatters, autonomes et policiers se livrèrent une **sanglante bataille de rue**, quand le Sénat voulut faire évacuer les maisons.

Guide Nelles : 175

Toutefois, ces pratiques sont aujourd'hui plus pacifiques ; les squatters ne sont plus vraiment dangereux. « *Chaque année au 1^{er} mai, les soi-disant casseurs organisent une « fête de bataille de rues » pour le simple divertissement.* » (Guide Nelles : 176).

(2) Des quartiers de désolation...

Si la situation est pacifiée, les quartiers qui ont accueilli ces mouvements marginaux en ont été fortement dépréciés. Les guides de voyage font part de cet état des lieux selon trois registres de jugement, que l'extrait du guide Nelles ci-dessous synthétise. Le guide fait état du manque de **propreté** de ces quartiers (*quartier dépotoir, impression de désolation*) ; le terme dépotoir faisant référence tant à la qualité de l'environnement urbain qu'au peuplement (*les gens à la dérive*). Les habitants de ces quartiers ont des caractères marqués par un esprit de **rébellion** (*indomptés, irascibles, militants, anarchistes, No future*), engendrant un sentiment de chaos. Tout ceci inspire un sentiment de **honte** (*la partie honteuse [de la ville], tout le monde rôle*) et de crainte (*inspire la peur et l'effroi*). Ce jugement porté sur les quartiers rejaillit sur les personnes qui auraient honte d'avouer faire partie de la scène *off* (« **personne n'avoue en faire partie**. La « scène », ce sont toujours les autres. »). Le guide illustre ceci avec une photographie montrant un coupe de punks qui embrassent leur souris, avec pour commentaire : « *la frayeur des années 1980 : des punks avec leurs animaux domestiques* ». Toutefois, ces quelques descriptions apocalyptiques sont nuancées par des appréciations plus sympathiques. Si ces quartiers sont dénigrés (*couvre d'injures*), ils sont également appréciés pour la diversité qu'ils apportent à la ville (*elle choie, tellement typique*). Leur disparition, pourtant censée apporter la paix sociale et la tranquillité, est redoutée par le guide (*on a peur qu'elle se volatilise*).

Chaque grande ville a son **quartier dépotoir**, sa partie **honteuse** qu'elle cultive et couvre **d'injures** mais qu'elle **choie** aussi, parce qu'elle est si différente et pourtant tellement **typique**. **Pourrait-t-on imaginer Kreuzberg ailleurs qu'en plein milieu de Berlin ?**

C'est peut-être ici qu'il y a le plus de **gens à la dérive**. Les punks de Kottbusser Tor, au coin de la rue, ne font pas mystère de leur *No Future*. La vue du pont de béton de plusieurs étages, sous lequel ils sont assis ou couchés, ne fait que confirmer cette impression de **désolation**.

Tout le monde **rôle** à propos de la « scène alternative ». Mais **personne n'avoue en faire partie**. La « scène », ce sont toujours les autres. Et pourtant, on a peur qu'elle se volatilise, que les petits recoins où elle vivote se raréfient, parce que le sénat ferme les vannes des subventions. Pourtant la « scène » qui inspire tant de **peur** et **d'effroi** au citoyen soi-disant normal, est depuis longtemps paralysée : la « scène » est morte.

Guide Nelles : 175

Pour beaucoup, Kreuzberg est une enclave **indomptée** de squatters **militants**, de punks **irascibles** arborant des crêtes aux couleurs de l'arc-en-ciel et d'artistes anarchistes. Dans l'esprit des gens, Kreuzberg est généralement synonyme de **chaos**.

Lonely Planet : 124

(3) ...Visitables sous protection

Malgré les dangers, tous les guides conseillent des visites possibles des quartiers Kreuzberg et Prenzlauer Berg. Pour le guide Nelles, il convient toutefois de prendre des précautions avant de s'aventurer dans ces quartiers hostiles. Il conseille en effet de s'y rendre en autocar, protégé par ses vitres, comme pour un Safari dans une réserve animale sauvage !

Kreuzberg est un **ghetto** social dans un espace extrêmement réduit. [...] **A travers les vitres teintées des autobus**, les visiteurs peuvent **observer en toute sécurité**

les punks et les clochards et **vivre en direct le choc brutal** des contradictions sociales.

Guide Nelles : 175

b. Le mythe des quartiers off

Si l'émergence de la scène *off* ne s'est pas faite sans violence ni problèmes, il en résulte aujourd'hui, une considération globalement positive.

(1) *Un petit air fantasque*

La présence des alternatifs dans certains quartiers leur apporte une ambiance particulière, à la fois farfelue et avant-gardiste (« *le district **farfelu** de Kreuzberg* » ; Lonely Planet : 124 ; « *Kreuzberg, c'est la poésie, la musique et la peinture des arrières cours, dans une ambiance **romantique et décalée**.* », Guide Nelles : 200). Tout le quartier bénéficie de la présence du *off*, grâce auxquels l'atmosphère est plus détendue et populaire.

[Le quartier Prenzlauer Berg] est devenu l'un des plus à la mode et des plus **jolis** de Berlin. [...] Parallèlement, une scène **merveilleusement** diversifiée de cafés et de pubs a fait son apparition. [...] Aujourd'hui, Prenzlauer Berg a conservé une partie de son côté expérimental [...]

Lonely Planet : 134

En réalité, depuis leur installation tumultueuse, les marginaux se sont assagis et vivent en bonne cohabitation avec leurs voisins ouvriers ou immigrés (« *Depuis la réunification, la turbulente enclave de la culture alternative s'est assagie. Mais le mélange des cultures reste total.* » ; Guide Bleu : 12). De ce mélange résulte une atmosphère unique.

[Prenzlauer Berg est] un des arrondissements les plus **authentiques** de Berlin. Avec ses 3200 arrières cours, ses centaines de bistrotts et sa bohème [...] Mais le **charme** l'emporte, dans les rues **tranquilles** où retraités et ouvriers font bon ménage avec tout l'**éventail** de la « scène » alternative.

Guide Bleu : 184

Les extraits précédents utilisent un vocabulaire bucolique (*jolis, merveilleusement, authentiques, charme, tranquilles, éventail*) pour qualifier le quartier de Prenzlauer Berg, manière de donner une image apaisante à un secteur marqué par une histoire récente violente et déchirante. Certains guides érigent le mode de vie des marginaux et alternatifs comme une manière, réussie, de s'abstraire des contingences sociales et économiques pour parvenir à réaliser un projet de vie. « *C'est aussi **un art de vivre**, celui de s'élever au dessus des conditions de vie défavorables et de laisser libre cours à l'imagination la plus extravagante.* » (Guide Nelles : 176).

(2) *La construction d'un mythe*

La particularité des quartiers *off* est révélée par certains adjectifs (« *une atmosphère particulière* » Guide Voir : p.14 et guide Nelles ; « *le caractère unique de Kreuzberg* » : Guide Nelles). Ceci contribue à produire l'idée d'une spécificité berlinoise (« *[à Prenzlauer Berg] Il y règne une atmosphère particulière, alternative et gaie à la fois : le Kiez, cette ambiance populaire de quartier avec ses restaurants et boutiques, se mélange à la scène branchée.* », Guide Nelles : 104). La spécificité de la présence de la scène *off* à Berlin est soulignée par l'insistance des guides à lui attribuer un caractère mythique. Beaucoup, d'ailleurs, parlent du

« *mythe de Kreuzberg* » (« *Ainsi naquit le mythe de Kreuzberg, petit monde convivial et agité où cohabitaient gays et Chaoten (« anars »), punks et « baba cools* » », Guide Bleu : 150). Mais certains précisent que ce mythe est beaucoup plus présent à l'Ouest, où sa force symbolique est plus attirante. Selon le guide Nelles, ce sont surtout les occidentaux qui ont une conception positive de la scène *off*, car le mythe de la contre-culture y est plus ancré qu'à l'Est (« *Ce sont surtout les Wessies qui glorifient Kreuzberg et en font la Mecque ou l'Eldorado des marginaux, le quartier de la « Scène » branchée.* » Guide Nelles : 178). Les quartiers *off* de Berlin sont devenus dans l'imagination des jeunes allemands, le lieu unique où ils pourraient développer leur projet de vie alternatif, telle une nouvelle terre promise.

« L'Est **sauvage** » fascine avec ses galeries **expérimentales**, ses *Kneipen* (cafés servant des snacks) et sa « **Scène** » au centre de Berlin et à Prenzlauer Berg

Guide Nelles : 175

Avant la réunification Prenzlauer Berg était un petit royaume de créativité et de débrouille, **terre d'élection** d'une jeunesse non conformiste [...]

Guide Bleu : 184

Kreuzberg est de loin le quartier le plus connu de Berlin, celui qui a fait **rêver plusieurs générations** de jeunes en porte-à-faux avec la société.

Le Grand Guide Gallimard : 167

La violence et la désolation d'hier sont transformées, sous la plume des auteurs de guides en particularisme local : exotisme de proximité pour les berlinois, expérience touristique de l'altérité pour les visiteurs.

C. La construction du *off* comme attraction touristique

Si le *off* attire à Berlin la jeunesse débridée de toute l'Allemagne, il constitue également un objet de visite, une attraction pour les touristes. Lors d'un séjour à Berlin, les visiteurs ne se contentent pas uniquement d'admirer les principaux monuments historiques, musées et châteaux. Ils sont aussi attirés par cette scène alternative devenue aujourd'hui une des spécificités touristiques de la ville. Dès sa quatrième de couverture, par exemple, le guide Lonely Planet prévient le futur touriste qu'il se prépare à visiter une ville « *insaisissable* », où le *in* et le *off* participent conjointement à la qualité de la berlinoise. « *Entre Ostalgie et avant-gardisme, grande culture classique et underground, Berlin est une ville insaisissable et versatile, où il fait bon vivre et sortir.* » (Lonely Planet : 4^{ème} de couverture). D'une manière plus générale, les guides de voyage participent au marquage touristique de la scène *off* de plusieurs manières (MacCannell, 1976). D'abord, ils précisent que la scène alternative est une des motivations d'un voyage à Berlin pour des visiteurs « *fascinés* ». Pour certains visiteurs, plutôt jeunes, le *off* serait même la principale raison de leur voyage, loin des clichés habituels du circuit touristique. Ces visiteurs s'approprient alors une part de la force symbolique de la scène *off* car ils ont été là où il fallait être, où « *il se passe quelque chose* ».

Tout le monde ne vient pas à Berlin pour voir le Ku'Damm et la porte de Brandebourg, ou pour découvrir les trésors de Dahlem ou de l'île des Musées. Si Berlin exerce une telle **fascination sur les jeunes**, qu'ils viennent du reste de l'Allemagne ou d'ailleurs, c'est qu'elle est un **laboratoire d'idées nouvelles**, un

endroit **où les choses bougent, où il se passe quelque chose**. La scène berlinoise, ce sont tous ces gens qui pensent, vivent et inventent « différemment » - du moins selon eux.

Grand Guide Gallimard : 96

Ce ne sont pas uniquement les différentes formes d'art nées à Berlin qui ont donné à cette ville son statut de capitale culturelle. **La quantité, la variété et l'accessibilité des arts** et des loisirs qu'offre la ville en font l'égale de Londres ou New York. [...] elle est essentiellement **réputée pour sa scène alternative**, ainsi que pour sa vie nocturne.

Lonely Planet : 192

Ainsi, le lecteur-touriste qui n'avait pas eu écho de cette scène *off* auparavant, ou qui ne l'avait pas inclus dans son programme de visites, est invité à s'y intéresser, d'autant plus s'il ne se considère pas appartenir aux hordes venues pour voir uniquement la porte de Brandebourg, ou s'il s'enorgueillit de connaître les lieux culturels réputés de nombreuses villes. Les guides enjoignent ensuite leur lecteurs à expérimenter cette scène alternative, que ce soit en profitant de la vie nocturne ou en s'aventurant dans les quartiers et lieux *off* qu'ils prennent soin de décrire.

1. Expérimenter la vie nocturne *in* et surtout *off*

La manière la plus simple et la plus accessible pour le touriste d'expérimenter cette vie bohème et alternative propre à Berlin, c'est de profiter de sa vie nocturne. Tous les guides proposent dans des guides pratiques plus ou moins détaillés des adresses de bars et clubs. De même, lorsqu'ils décrivent les quartiers *off*, ils insistent sur le grand nombre de cafés et sur leurs caractères alternatifs. Connaître les lieux *off* n'est pas toujours facile : leurs horaires d'ouverture sont aléatoires, leur durée de vie assez éphémères (« *les squatters purs et durs dirigent quelques bars-clubs assez anarchiques. La plupart d'entre eux ouvrent quand bon leur semble et leur existence est constamment menacée par les descentes de police.* », Lonely Planet : 192), et leur sites d'implantation toujours plus inattendus.

L'exploitation intensive des endroits les plus improbables reste certainement le **vrai trait distinctif de la scène berlinoise** : les années de rave parties, de squats et de soirées illégales ont eu une influence visible et des sites aussi divers que les brasseries, les caves, les piscines, les stands de kebabs et même les tunnels du U-Bahn ont été réquisitionnées, apportant ainsi aux sorties nocturnes une petite touche de caractère supplémentaire.

Lonely Planet : 192

C'est en se baladant dans certains quartiers que les chances de dénicher des lieux insolites augmentent.

L'Oranienstrasse **regorge** de distractions nocturnes qui ont conservé un côté alternatif.

Lonely Planet : 125

Kreuzberg reste surtout fidèle à cette atmosphère punk et alternative qui l'a rendu célèbre dans les années 1960 et on y trouve les bars et les discothèques les plus animés de la ville [...] A présent, les nouveaux bars et discothèques qui ont **poussé comme autant de champignons** ont rapidement transformé la zone qui se trouve au sud de Frankfurter Allee en point chaud de la vie nocturne.

Lonely Planet : 192

Le guide Lonely Planet, qui s'adresse à une clientèle plus jeune, insiste particulièrement sur la vie nocturne en tant que composante essentielle de l'expérience touristique. D'ailleurs, si le touriste n'envisage pas de profiter de cette vie nocturne, il n'a pas sa place à Berlin et il ne connaîtra pas le « vrai Berlin » : « *Et si vous n'êtes pas fêtard, vous n'êtes pas fait pour Berlin.* » (Lonely Planet : 11). Un séjour à Berlin est l'occasion pour le visiteur de briser les chaînes des conventions sociales, pour enfin exprimer sa vraie nature sauvage :

Vous séjournerez à Berlin environné d'une « **faune** » internationale. **L'exubérance** authentique du Berlin d'après le Mur vous emportera à un **rythme infernal** en vous **propulsant** au cœur de sa **palpitante** vie nocturne de ses quartiers **animés**, de ses restaurants et de ses lieux artistiques [...] Un séjour à Berlin *exige* que vous cédiez aux **plaisirs** qu'elle vous propose et que vous oubliiez vos façons de faire et de vivre habituelles. Dans cette ville imposante, **vibrant** au rythme du passé, du présent et du futur dans une **ambiance jeune et créative**, vous aurez tôt fait de vous écrier « Ich bine in Berliner ». Alors soyez de la **partie** et **libérez l'énergie** qui **sommeille** en vous. Berlin est un **ours**, certes, mais un de ceux qui à [sic] appris à **danser, chanter**, et par-dessus tout, à **rugir** !

Lonely Planet : 11

Dans ce court passage, deux champs lexicaux sont utilisés. D'abord, celui de l'animalité (*faune, énergie, sommeille, plaisir, ours, rugir*) met en avant la dimension instinctive et sauvage de la vie berlinoise. Ensuite, le vocabulaire de la musique et du rythme (*rythme infernal, propulsant, palpitante, quartiers animés, plaisirs, vibrant, rythme, ambiance jeune et créative, partie (ou party), libérez, énergie, danser, chanter*), amplifie la dimension trépidante de la vie nocturne. Ainsi, l'expérience berlinoise permet au visiteur de revenir à un état sauvage, hors contrôle social, où il peut exprimer sa vraie nature, animale. Le touriste doit céder aux plaisirs, oublier son quotidien, se laisser entraîner dans une danse urbaine quasi tribale. En un mot, le temps d'un séjour à Berlin, il se sentira (re-)vivre !

2. Le quotidien des quartiers *off*

Si plonger dans la vie nocturne berlinoise est un retour à une nature animale pour les touristes, leur curiosité et leur désir d'aventure seront également comblés par les ballades dans les quartiers *off*. Arpenter Kreuzberg ou Prenzlauer Berg a pour seul but de s'immerger dans le quotidien du Berlin alternatif « *N'hésitez pas à flâner dans ce quartier [Prenzlauer Berg] à l'atmosphère unique : la vie qui l'anime fait son principal intérêt* », Guide Bleu : 185). A l'occasion de ces ballades, le touriste pourra également repérer les lieux pour ses escapades nocturnes. Ainsi, Lonely Planet est le seul guide à consacrer un chapitre au quartier Friedrichshain, qui est pourtant « *loin de pouvoir concurrencer Mitte ou Prenzlauer Berg* » ; « *son architecture [est] peu impressionnante et son histoire peu marquante* ». Malgré l'absence de sites touristiques, le visiteur peut « *quand même* » s'y promener car c'est l'« *épicerie d'une scène nocturne animée* » (Lonely Planet : 131). De nombreux guides décrivent des quartiers *off*, mais seul Lonely Planet propose des circuits détaillés et cartographiés ; les autres se contentent de décrire les principaux sites remarquables. Par exemple, il décrit une ballade dans Kreuzberg, tout en précisant qu'elle ne présente aucun site touristique « *traditionnel* », mais permet « *de découvrir les multiples et fascinantes facettes de Kreuzberg* » (Lonely Planet : 115). Ainsi, l'intérêt de la ballade ne réside pas dans ce que le touriste voit, c'est-à-dire des sites à potentiel

touristique mais dans l'expérimentation d'une atmosphère d'un quartier : les boutiques de créateurs ou d'occasion, les cafés... Pour aller plus avant dans sa découverte du monde *off* berlinois, le touriste devra s'aventurer à Prenzlauer Berg, où Lonely Planet lui donne les clés pour se lancer :

Pour avoir un aperçu des **coins les moins « lisses » (tout au moins pour l'heure)**, rendez-vous à la Helmholtzplatz. Bordées de cafés bohèmes et de boutiques de créateurs berlinois, la Kastanoenalle et la rue adjacente, la Olderberger Strasse, forment actuellement la zone **la plus branchée**. Les environs de la station de U-Bahn Schönhauser Allee **semblent également prometteurs**.

Lonely Planet : 167

Il s'agit pour le touriste de connaître les secteurs les plus alternatifs (*la plus branchée, les moins lisses*). Mais le guide sait que ce statut peut évoluer rapidement, et le souligne par la remarque entre parenthèse (*tout au moins pour l'heure*), tel un clin d'œil entre initiés. Il indique alors de possibles sites où le *off* rejaillira. En cas de déconvenue, c'est-à-dire si les secteurs actuellement *off* deviennent trop rapidement *in*, le touriste saura aisément se replier sur les nouvelles scènes *off*, dont il sera le dénicheur, le découvreur.

3. Les lieux *off* : de nouveaux sites touristiques ?

Au sein des quartiers à l'ambiance bohème, ce qui représente le plus la scène *off*, ce sont les lieux culturels qu'y ont créés les alternatifs et que les guides décrivent. Les principaux lieux présentés sont le Tacheless, la Ufa-Fabrik, et la Kulturbrauerei ; ils participent tant à l'animation de la vie nocturne qu'au dynamisme des scènes artistiques. En les décrivant et en expliquant leur histoire, les guides de voyage marquent ces lieux *off* en tant que lieux touristiques. En indiquant des horaires d'ouvertures et autres informations pratiques, ils en banalisent le caractère touristique. Les cinq grands champs de l'analyse reprennent les principaux axes des descriptions des lieux *off* dans les guides.

a. Historique du lieu

De même que les bâtiments remarquables s'inscrivent dans un contexte historique, les lieux culturels *off* ont une histoire. Ainsi, les guides présentent-ils la petite histoire de chaque lieu *off*. D'abord, les bâtiments eux-mêmes ont un passé et ont connu un autre usage. Les guides font à la fois référence

- à l'histoire de leur construction : le Tacheless a été construit en 1909 par Franz Ahrens « pour accueillir le grand magasin Passage-Kaufhaus » (Lonely Planet : 97), « la « ruine » d'un grand magasin squelettique » (Guide Bleu : 262); la Kulturbrauerei est une ancienne brasserie construite en 1889 par le célèbre architecte Franz Schwechten, de même que l'ancienne brasserie Schultheiss, conçu en 1891 ; l'ancienne brasserie Pfefferberg fut construite en 1841 par Karl Pfeffer, (Guide Bleu : 262)
- et à leurs fonctions passées : la Ufa-Fabrik, anciens studios de cinéma « où furent produits dans les années 1920 les films de la Ufa » (Guide Nelles : 229) et « où tourna Fritz Lang » (Guide Bleu : 262); le Tacheless, ancien grand magasin puis annexe de l'usine AEG (en 1928), bureaux du front du Travail durant la période nazie et enfin unique salle d'art et d'essai de l'ex-Berlin Est (Guide Nelles : 229) ; la Kulturbrauerei, où « la dernière bouteille de bière fut remplie en 1967 [puis] l'endroit s'étiola plus ou moins jusqu'en 1991 » (Lonely Planet : 135). Les guides remarquent que parmi eux,

beaucoup sont d'anciennes brasseries (« *Brauerei Pfefferberg : Encore une ancienne brasserie* » (Guide Bleu : 262), « *Pfefferberg Autre brasserie reconvertie* » (Lonely Planet : 206)).

Dans un second temps, l'histoire de l'occupation par les artistes est aussi l'objet de récits, repris par les guides de voyage. Lorsqu'ils évoquent l'histoire de ces lieux, les guides utilisent peu le terme squat, relativement péjoratif (« *En février 1990, des squatters ont investi l'immeuble [du Tacheless], promis à la destruction par la municipalité.* » (Guide Bleu : 143). Ils mettent en scène ces occupations avec un vocabulaire plus neutre. Par exemple, « *une cinquantaine d'artistes occupèrent les ruines* » sous-entend d'une part, qu'il n'y a pas nécessairement illégalité de l'occupation, et d'autre part, qu'ils ne contraignent les intérêts de quiconque puisque le bâtiment est inutilisable (*en ruine*). D'autres lieux ont été « *fondés* » ou se sont « *implantés* » ; la violence et l'illégalité de ces occupations sont ici complètement occultées (« *Ufa-Fabrik : Ce village alternatif s'est implanté en 1979* » (Guide Bleu : 262)). Elle est même niée pour la transformation d'une brasserie en lieu culturel pour laquelle on aurait « *confi[é] les clés à des associations culturelles [pour en faire] un véritable fief alternatif* » (Guide Bleu : 262). Lonely Planet utilise même une métaphore vitale, comme pour signifier qu'il serait « *naturel* » qu'un site en friche devienne un lieu culturel alternatif : « *en 1991, [Kulturbrauerei] revint à la vie sous la forme d'une « brasserie culturelle », un centre d'événements culturels et de divertissements* » (Lonely Planet : 135).

b. Apparence extérieure

Les guides décrivent l'apparence extérieure des lieux *off*, voire parfois agrémentent leur propos de photos. Cela permet aux touristes de reconnaître facilement le lieu et de construire le cadre visuel de l'expérience touristique. Comme l'expose MacGregor, la description, et qui plus est, l'illustration des sites touristiques balise et oriente le champ visuel du touriste entre ce qui est imaginé et ce qui est connu, déviant le regard du touriste de tout ce qui n'est pas décrit, et donc considéré sans intérêt touristique pour le prescripteur, à savoir le guide (McGregor, 2000). Ces descriptions mettent en lumière l'apparence atypique de ces sites, ce qui les rend plus susceptibles d'attirer le « regard touristique ». Selon les sites, plusieurs éléments sont décrits :

- l'architecture originelle du bâtiment : les « *tours, tourelles, pignons et arches* » de l'« *imposant bâtiment* » de la Kulturbrauerei forment un « *un vaste complexe de 20 bâtiments de briques rouges et jaunes, particulièrement charmant* » (Lonely Planet : 135). Ce lieu est le plus décrit : « *le style néogothique est typique de l'architecture industrielle des « années de fondation ». Ses tours et mâchicoulis lui valent un surnom : le « petit Kremlin »* », (Guide Bleu : 188).
- son évolution et sa décrépitude : l'état du Tacheless est l'objet de descriptions les plus précises. C'est un « *bâtiment déchiqueté* », « *la « ruine » d'un grand magasin squelettique* » (Guide Bleu : 144), dont on se demande ce que « *cette chose décrépée fait au beau milieu du charmant quartier de Mitte* » et « *qui ressemble à un bâtiment bon pour la démolition* » (Lonely Planet : 97)
- les transformations opérées par les artistes sur son apparence extérieure. Les tags semblent être les symboles de l'occupation par des artistes alternatifs de ces friches, car ce sont les seuls éléments de « *décoration* » qui sont exposés. Le Tacheless est « *copieusement tagué* » (Guide Bleu : 144) et « *renferme encore un dédale de galeries artistiques et de studios* »

recouverts de graffitis » (Lonely Planet : 97). De même, le Mehringhof est « *envahi par les tags* », (Guide Bleu : 262).

Quand il y a lieu, le guide Bleu insiste sur la qualité patrimoniale du site en précisant qu'il est classé (comme l'ancienne brasserie Pfefferberg et la Kulturbrauerei)

c. Des activités variées

La description des activités met en lumière leur diversité : il y en a pour tous les goûts, tous les publics et à tout moment. Ainsi, les guides permettent au touriste de limiter les déconvenues et les déceptions : le touriste trouvera forcément une activité qui lui convienne, quelque soit la période de son séjour. En effet, dans les centres culturels *off*, il y a toujours quelque chose à faire : « *[dans] les centres culturels, à tout moment, que ce soit en semaine ou le week-end, vous pourrez assister à des représentations* » (Lonely Planet : 206). Par exemple, au Tacheless, « *les lieux accueillent toujours quelque événement* » (Lonely Planet : 97) ; et « *les soirées et spectacles performances se succèdent* » (Guide Nelles : 229). La diversité est également soulignée par les adjectifs utilisés pour les qualifier : « *Difficile de faire plus éclectique* », « *vaste gamme* », « *un gigantesque complexe* », « *un étonnant choix* », « *un florilège* », « *grande variété* », « *programmation musicale éclectique* » (Lonely Planet : 206) « *un méli-mélo d'événements* » (Guide Bleu : 262).

La diversité des activités de ces centres culturels alternatifs est soulignée par l'inventaire des registres artistiques mobilisés, des plus habituels (théâtre, cinéma d'art et d'essai, discothèque, salle de concert, ateliers d'artistes) aux plus insolites : Biergarten (bistrot en plein air), un théâtre de marionnettes, une école de cirque, une ferme et une poterie (Ufa-Fabrik), une bibliothèque turque (Kunstlerhaus Bethanien). Des formes commerciales sont également représentées : une boulangerie biologique (Ufa-Fabrik), un supermarché, un marché aux puces (Kulturbrauerei), une librairie, une boutiques de vélo, une banque écologiste (Mehringhof), des restaurants et cafés. L'origine des artistes présents est également un élément de la diversité dans ces centres : au Tacheless « *une quarantaine de peintres, sculpteurs, photographes, vidéastes, musiciens et écrivains, des gens de l'Est ou de l'Ouest, mais aussi du monde entier, Chiliens, Danois, Français...* » (Guide Bleu : 144).

Pour agrémenter et épicer les portraits de lieux, les guides insistent également sur les animations spécifiques ou hors du communs que proposent de nombreux lieux *off*. Il s'agit alors de différencier les lieux *off* d'autres centres culturels plus classiques par des programmations surprenantes. Celles-ci correspondent le plus souvent à des scènes spécifiques de diverses sous-cultures. Par exemple, à la Kulturbrauerei « *Günter Grass a lu en public son fameux brûlot sur la réunification. Sans oublier de mémorables soirées consacrées à la flûte hard rock !* » (Guide Bleu : 262) ; Brauerei Pfefferberg est « *l'une des scènes musicales les plus populaires de l'Est* » aux « *passions éclectiques, de la techno aux musiques africaines, du reggae aux orchestres orientaux, en passant par les groupes punks berlinois...* » (Guide Bleu : 262) ; de même, Tränenpalast propose une « *grande variété de divertissements multiculturels, allant du jazz africain et du rock russe à la musique folklorique norvégienne et aux danses polonaises, en passant par le cabaret allemand et les étranges « comedy blues »* » (Lonely Planet : 206) ; Begine est « *un café et un centre culturel pour femmes, essentiellement des lesbiennes* » (Lonely

Planet, rubrique : centres culturels). Certains sont plus politisés, comme le Tacheless, où le guide nous invite à « *guette[r] les nuits Bomb-o-drom pour une dose de techno hard avec un penchant politique engagé* » (Lonely Planet : 206) et surtout le Pfefferberg, qui « *encourage de nombreux projets interculturels et antifascistes* » (Lonely Planet : 206).

d. Intégration à la vie berlinoise

En mettant en avant l'appréciation, le jugement par les berlinois et l'intégration des activités des lieux *off* dans le champ plus large de la vie culturelle berlinoise, les guides proposent une forme d'évaluation de ces activités par une personnalité floue et *a priori* objective qui serait l'opinion publique berlinoise. Toutefois, aucun fait ne vient étayer cette évaluation, ni témoignage direct ni critique institutionnelle. Qui, par exemple, juge que « *Le Tacheless s'est établi depuis les cinq dernières années comme l'une des meilleures adresses des milieux alternatifs* » (Guide Nelles p.229) ? Est-ce les promoteurs du Tacheless eux-mêmes qui se considèrent tels ? Le caractère évasif de l'énonciateur donne l'illusion d'un avis partagé et admis par tous (« *un des trésors les plus chers au cœur des Berlinois : le Tacheless, un des lieux culturels et artistiques les plus animés et les plus créatifs de la ville* », Lonely Planet : 96 ; « *le Tacheless – underground et non subventionné, comme Berlin les aime* », Guide Bleu : 144 ; « *Brauerei Pfefferberg l'une des scènes musicales les plus populaires de l'Est* », Guide Bleu : 262). L'absence de marque subjective (« je ») permet à l'auteur de s'écarter des propos qu'il énonce et de créer l'impression d'objectivité. Or cette évaluation n'est pas objective ; il s'agit plutôt de justifier et légitimer le marquage touristique de ces lieux *off* par les guides de voyage grâce à un jugement présenté comme extérieur et neutre, alors qu'il ne révèle rien d'autre que le jugement personnel de l'auteur du guide.

e. Horaires et informations pratiques

Les guides achèvent le marquage touristique des lieux *off* en donnant des informations pratiques du même ordre que pour des sites touristiques classiques : horaires et jours d'ouverture, adresse précise. Certaines activités ont une périodicité particulière, par exemple, le marché aux puces de la Kulturbrauerei a lieu tous les dimanches. Pour se tenir au courant des programmations, le Lonely Planet conseille de consulter les fanzines ou les news urbains « *jetez un coup d'œil sur les programmes des magazines Zitty et Tip* » (Lonely Planet : 206). Internet peut également être une source d'information ; les sites web des lieux *off* sont mentionnés. Par ailleurs, pour faciliter la visite des lieux *off*, le Grand Guide Gallimard, le Guide bleu et le Lonely Planet, dans leurs pages pratiques, proposent dans la rubrique où sortir (ou équivalent) un encart spécifique sur les lieux alternatifs : « *repaires alternatifs* » pour le guide Bleu ; « *centres culturels* » pour le Lonely Planet ; la « *culture alternative* » pour le Guide Gallimard. Ces informations facilitent la visite de ces lieux et incitent le touriste à s'y rendre ; elles amplifient ainsi le marquage des lieux *off* en tant que lieux touristiques.

D. Le *off* menacé

A plusieurs reprises, les guides confient à leurs lecteurs que le *off* est menacé et leurs conseillent d'en profiter avant qu'il ne soit devenu *in*. D'une part, le *in* rattrape le *off* : les transformations économiques, politiques et urbaines à Berlin pèsent sur l'avenir du *off* soumis à la gentrification. D'autre part, le *off* lui-même évolue et s'institutionnalise. Les auteurs de guide espèrent que le déplacement de la scène *off* vers de nouveaux territoires assurera sa survie.

Pourtant ce mythe est **en train de se fissurer**.

[...] La « **scène** » est morte. Depuis dix ans déjà a commencé à sonner l'époque de l'**alternative bourgeoise**.

Guide Nelles : 177

S'il est difficile de venir à bout des clichés, un coup d'œil sur place vous confirmera que les extrémistes en tous genres traînent désormais dans Friedrichshain, que les artistes fréquentent Mitte et que **les punks sont en voie de disparition** depuis quelques temps déjà.

Lonely Planet : 124

1. La gentrification des quartiers *off*

Le premier risque que court la scène alternative berlinoise est lié à l'évolution et la transformation progressive de ses quartiers de prédilection. La gentrification menace les quartiers alternatifs. Auparavant situés sur les franges de la ville, de part et d'autre du Mur, leur position dans la ville change avec la réunification (« *Depuis la réunification, tout a changé [à Kreuzberg]* », Guide Bleu : 150). La réunification a bouleversée la géographie de la ville. Les quartiers qui étaient marginaux, car enclavés par le Mur, redécouvrent leur centralité, et deviennent des secteurs centraux de la ville. (« *La réunification a entraîné un **changement spectaculaire**, transformant ce district périphérique abandonné en un poste avancé fort paisible. La disparition du Mur a replacé Kreuzberg au **cœur** de la ville.* », Lonely Planet : 124). Il en découle une attractivité nouvelle. Cette localisation est redevenue intéressante, entraînant progressivement des rénovations et des réhabilitations urbaines (« *[A Kreuzberg] Grâce à une rénovation minutieuse, nombre d'immeubles anciens ont **fait peau neuve**, et les loyers ont grimpé.* », Guide Bleu : 150 ; « *[à Prenzlauer Berg] Ses immeubles décrépis sont en proie à une **rénovation galopante**, d'une ampleur sans pareille en Europe.* », Guide Bleu : 184 ; « *Ces dernières années, le quartier reculé de Prenzlauer Berg est devenu l'un des **plus à la mode** et des plus jolis de Berlin. Les façades qui portaient autrefois les cicatrices de la guerre ont été **restaurées à un rythme frénétique**.* », Lonely Planet : 133). Il en résulte une élévation de la qualité et du confort de l'habitat, et un renchérissement des logements. Les nouveaux habitants ont des moyens économiques plus élevés, mais également des modes de vie plus classiques, moins dérangeants, moins alternatifs (« *Les étudiants et les artistes ne s'y retrouvent plus tout à fait...* », Guide Bleu : 185 ; « *Les appartements joliment restaurés sont prisés des familles bourgeoises et des jeunes cadres dynamiques.* », Lonely Planet : 124)

Le *off* semble résister à cette invasion, mais pour combien de temps ? (« *Néanmoins, le quartier conserve de solides **bastions** « alternatifs »* ». Guide Bleu : 184 ; « *La hausse du standing, inévitable, n'a toutefois **pas encore atteint tous les recoins** du quartier.* », Lonely Planet : 124 ;

« Aujourd'hui, Prenzlauer Berg a conservé une partie de son côté expérimental, même si les abords de la Kollwitzplatz se sont sans doute un peu trop embourgeoisés. », Lonely Planet : 134). Cette menace est réelle. Si quelques secteurs résistent encore aujourd'hui, dans d'autres quartiers, le passé alternatif a totalement disparu. La gentrification y a été totale et radicale, et il ne reste plus de traces de l'ancienne scène *off*.

Difficile d'imaginer que Schöneberg était un bastion de squatters dans les années 1980. **Chassés par une hausse du standing agressive**, ils ont été **remplacés** par de jeunes trentenaires en pleine ascension sociale. Ses habitants disposant de l'argent et de l'éducation nécessaires pour pouvoir apprécier les meilleures choses de la vie, Schöneberg est un **quartier en vogue et assez chic**.

Lonely Planet : 122

Si les anciens quartiers *off* connaissent un processus de gentrification rapide, dans le même temps, à l'échelle métropolitaine, l'ensemble de la ville connaît un profond bouleversement, lié à l'installation du gouvernement à Berlin et à des projets de redéveloppement urbain massif comme le nouveau quartier de la Postdamer Platz. Dans ce contexte, dans quelle mesure la ville de Berlin se différencie-t-elle par rapport aux autres villes européennes ?

2. Les lieux *off* deviennent *in*

Le second risque pèse plus précisément sur les lieux *off* eux-mêmes. Dans un premier temps, ils sortent de la clandestinité et de la confidentialité en étant connus par un plus grand nombre de Berlinoises (« **Tous les Berlinoises connaissent aujourd'hui le cirque UFA.** », Grand Guide Gallimard : 260). Puis, vient le temps de la reconnaissance. Ils deviennent si importants dans la scène culturelle berlinoise, qu'ils sortent de la sphère underground pour devenir des institutions (« **Mais même la Ufa Fabrik, avec son programme culturel reconnu, fait partie depuis longtemps de l'establishment.** [...] **Même le pain de la boulangerie de la « Ufa » est partie intégrante du paysage citadin de Berlin.** », Guide Nelles : 229). Une autre forme d'institutionnalisation du *off* est sa muséification. Par exemple, un musée a été créé à Kreuzberg, dont l'objet est à la fois de retracer l'histoire du quartier et d'accueillir des artistes en résidence dans des ateliers. Mais leur identité alternative est surtout menacée par des risques de récupération et de marchandisation. Les lieux *off* s'assagissent, deviennent plus conformistes, plus *in* (« **Nul ne sait combien de temps ce réseau alternatif survivra, mais le danger pourrait bien être imminent : en accueillant le Milagro, un restaurant d'aspect très conformiste, le Tacheless a fait un pas évident vers la hausse de son standing** », Lonely Planet : 97). Ceux qui se maintiennent sont les derniers témoins d'une époque glorifiée (« **Mais cette époque est, à quelques exceptions près, bien révolue, même dans les quartiers de l'Est** », Guide Nelles : 175). Le risque le plus radical qui menace les lieux alternatifs est leur disparition pure et simple, en particulier dans un contexte de forte pression foncière. Les guides précisent à plusieurs reprises que les créateurs de centres culturels alternatifs ont dû se battre pour maintenir leur lieu, à la fois contre les autorités (il s'agissait alors de faire reconnaître l'intérêt de leur action et les qualités patrimoniales du bâtiment) et contre les spéculateurs et acteurs de l'immobilier qui convoitaient leur localisation.

Régulièrement, la **pression immobilière menace** les occupants [du Tacheless], qui rétorquent par un slogan : « Les idéaux sont en ruine. Sauvez cette ruine ! ». Après maintes péripéties, un accord a été trouvé avec les investisseurs [...]

Guide Bleu : 144

Dans un autre registre, le *off* est menacé par l'évolution de ses acteurs activistes. D'une part, les jeunes alternatifs d'hier se sont rangés et policés, en entrant dans la vie professionnelle et adulte. Les nouveaux habitants gentrifiants des quartiers *off* sont aujourd'hui de jeunes cadres, mais ils ont pu être, dans leur adolescence ou leurs années étudiantes, des membres actifs des réseaux *off*. (« *Les appartements [...] sont prisés [...] des jeunes cadres dynamiques dont le passé alternatif, voire radical, est bel et bien révolu.* », Lonely Planet : 124). D'autre part, l'entrée dans la vie politique des activistes des milieux *off* assoie leur institutionnalisation. Le Grand Guide Gallimard explique en détail les causes et les conséquences de l'alliance politique entre les alternatifs et les sociaux-démocrates. La participation à un gouvernement municipal de coalition est conditionnée par certaines concessions de la part des alternatifs, en particulier sur le respect de la législation fédérale. La question des squats fera éclater la coalition. Cela exprime le tiraillement inévitable entre le respect des convictions et de leurs militants par les élus alternatifs (qui peuvent difficilement agir contre les squats sans se renier, puisqu'ils sont issus de ce mouvement), et les accords passés avec les partenaires de la coalition. Ces problèmes se retrouveront au niveau national dans la coalition Grünen-SPD du gouvernement Schröder, le mouvement écologiste ayant ses racines dans les milieux alternatifs berlinois.

Aux élections municipales de 1989, [...] la liste alternative obtint 11,8% des voix, ce qui lui permit d'accéder aux responsabilités : le parti social-démocrate (37,3%) se décida à faire alliance avec les alternatifs à condition qu'ils reconnaissent trois choses : le statut particulier de la ville et la présence alliée ; l'obligation d'endosser les lois fédérales ; le monopole étatique de l'usage de la force.

Le nouveau conseil « rouge et vert » [...] compte quatre alternatifs, tous des femmes. Les mesures en faveur des femmes, de l'écologie et des transports en commun reçoivent un accueil mitigé. De plus, les relations entre les activistes minoritaires alternatifs et un SPD qui se veut parti de gouvernement ne sont pas simples. C'est sur la question symbolique des occupations illégales d'immeubles que la coalition de brisera.

Le Grand Guide Gallimard : 98

Ces expériences de gouvernement révèlent la difficile conciliation entre idéaux et action politique législative. Les résultats électoraux mettent en évidence l'importance politique des mouvements alternatifs. Dans une certaine mesure, leur reconnaissance par les électeurs leur octroie une légitimité politique. Mais les concessions (nécessaires) faites par les Verts et alternatifs lorsqu'ils participent à un gouvernement déçoivent certaines franges plus extrêmes de l'électorat. Ceux-ci trouveront refuge en renouvelant l'alternative politique, en renouvelant le *off* et en créant de nouveaux lieux dans des nouveaux quartiers.

3. Le *off* ne meurt jamais ?

La capacité du *off* à se renouveler sans cesse constitue l'espoir pour la scène *off* de demain, que ce soit par un renouvellement de génération ou par l'exploration de nouveaux quartiers sous-exploités. Si Kreuzberg et Prenzlauer Berg, c'est (presque) fini, les guides incitent les touristes à découvrir le nouveau quartier *off* de Berlin : Friedrichshain (« *Les autonomes et les squatters les*

plus virulents ont quitté Kreuzberg pour Friedrichshain et Lichtenberg. », Grand Guide Gallimard : 100 ; « *Les extrémistes en tous genres traînent désormais dans Friedrichshain* », Lonely Planet: 124; « *Friedrichshain, qui s'est approprié en grande partie la tradition alternative de Kreuzberg, est connu pour ses communautés anticonformistes de punks et de squatters.* », Lonely Planet : 192). Lonely Planet insiste plus que les autres pour attirer les touristes dans ce quartier en lui consacrant un chapitre. Ce guide est également celui dont le lectorat est le plus jeune, le plus indépendant et potentiellement le plus sensible au *off*. Pour ceux qui n'ont pas connu le Berlin d'avant, ils peuvent se rattraper en courant à Friedrichshain.

Pour les visiteurs cependant, la **véritable révélation du moment**, c'est Friedrichshain, quartier **autrefois peu attrayant** et apprécié des globe-trotters pour ses bas prix. **A présent, les nouveaux bars** et discothèques qui ont poussé comme autant de champignons ont rapidement transformé la zone qui se trouve au sud de Frankfurter Allee en **point chaud de la vie nocturne**. L'esprit d'origine du secteur est encore présent autour de Rigaer Strasse où les **squatters purs et durs** dirigent quelques bars-clubs assez anarchiques.

Lonely Planet: 192

Friedrichshain est aujourd'hui ce que Mitte et Prenzlauer Berg étaient du début au milieu des années 1990 : un quartier encore épargné par l'embourgeoisement. Les loyers restent modérés, les bâtiments auraient besoin d'un bon ravalement et les restaurants, les bars et les discothèques conservent un côté agréablement brut. Traditionnellement ouvrier, ce district est actuellement en vogue auprès des étudiants, artistes et autres personnages bohèmes au compte en banque maigrichon.

Lonely Planet: 131

Mais il faut faire vite, car là aussi, la gentrification menace...

Toutefois, Friedrichshain **a tout de même connu quelques améliorations récentes**. Les « palais ouvriers » de la Karl-Marx Allee ont été **restaurés**, la plupart des squatters de la Rigaer Strasse ont disparu et de nouveaux lotissements ont vu le jour. [...]

Quelques squats de longue date perdurent à Friedrichshain et Kreuzberg, les repaires favoris des squatters ; mais **la tendance étant à la hausse du standing, nul ne sait combien de temps il leur reste encore**.

Lonely Planet: 131

Pour conclure, comme l'indiquent les propos des guides de voyage, à Berlin, la scène *off* est effectivement une composante de l'expérience et de l'image touristique de la ville. Non seulement, « *la szene [alternative] est devenue partie intégrante de la société berlinoise* » (Grand Guide Gallimard : 96) et « *le mouvement alternatif a réussi à s'infiltrer dans les moindres recoins de la culture officielle* » (Guide Nelles : 177), mais « *après tout, c'est ici que squatter est devenu une distraction nationale, que n'importe quel vieux bâtiment peut soudain se transformer en centre culturel* » (Lonely Planet : 31). « *Les lieux alternatifs ne sont plus décriés par le public comme étant des points de rencontre de casseurs [...] On les a accueillis plutôt comme des « touches de couleur » dans l'uniformité grise de la ville, qui ont contribué à donner de Berlin l'image d'une ville ouverte sur le monde* » (Guide Nelles : 173). D'ailleurs,

« *pourrait-t-on imaginer Kreuzberg ailleurs qu'en plein milieu de Berlin ?* » (Guide Nelles : 177).

Les guides utilisent de nombreuses techniques pour marquer le *off* comme une attraction touristique. Même s'ils déplorent la disparition progressive du *off*, il demeure une expérience incontournable du touriste à Berlin. Qu'en est-il du touriste à Paris ? Les squats d'artistes se situent-ils sur le parcours touristiques recommandé par les guides ? Le *off* participe-t-il à l'imaginaire touristique de Paris ?

IV. LE *OFF* A PARIS : CHASSE GARDEE DES TOURISTES AUTOCHTONES

Dans une optique comparatiste, une méthodologie similaire a été développée pour analyser l'image touristique de la ville de Paris, et la place qu'y occupe la culture *off*. La bohème du début du XX^{ème} siècle est encore le cœur de l'image romantique de Paris et de la *vie parisienne*. Les lieux culturels *off* contemporains participent-ils à la construction de l'image d'une ville dynamique et créative ? Les guides de voyages invitent-ils les touristes à sortir de la ville-musée pour découvrir la ville *off* ? Dans une ville aussi visitée que Paris, le *off* constitue-t-il un refuge pour le citadin aventureux ?

A. La présentation de Paris dans les guides

1. Description du corpus

Dans un premier temps, cette analyse s'est appuyée sur des guides de voyage spécifiquement consacrés à la ville de Paris. Quatre guides ont été sélectionnés, en fonction du type de touriste visé par chacun et dans des éditions similaires à celles sélectionnées pour Berlin, dans un souci d'homogénéité de corpus :

- Guide Voir, édition 2005, 429 pages. Le guide néglige les arrondissements périphériques, sauf pour quelques sites isolés (le parc de la Villette), et se focalise sur le centre de Paris et la Butte Montmartre. Comme pour l'édition berlinoise, il propose un carnet pratique avec quelques adresses de restaurants, d'hôtels et de lieux de distraction, les plus classiques et situés uniquement dans les quartiers centraux.
- Guide Bleu, édition 2004, 800 pages. Le guide est organisé par ordre alphabétique de site ou de monument, avec un souci d'exhaustivité. Cela permet de n'établir aucune hiérarchie mais peut parfois déboussoler le touriste qui souhaite repérer les attractions d'un même secteur. Il ne propose aucune adresse de restaurant ou d'hôtel, c'est un guide uniquement à vocation culturelle et savante. Il insiste particulièrement sur l'architecture et l'histoire, et très peu sur l'ambiance ou l'atmosphère des quartiers.
- Guide du Routard, édition 2005, 687 pages. Le célèbre guide pour voyageurs indépendants se présente comme une alternative aux guides traditionnels. L'édition parisienne est le premier tirage de la collection, qui vend dans l'ensemble trois millions de livres chaque année. Le guide est organisé par arrondissement, du 1^{er} au 20^{ème}. Une large part du guide est consacrée aux adresses de restaurants et de bars, classés avant même la description des sites à visiter dans chaque arrondissement.
- Guide Lonely Planet, édition 2004, 400 pages. Ce dernier ouvrage est édité en anglais. Il s'adresse plus à une clientèle internationale, jeune et indépendante. Le guide est organisé par grand quartier, du plus central au plus périphérique. Il propose également quelques circuits. Outre une section importante consacrée aux visites, le guide propose des sections originales : restaurants, divertissement, sport, shopping, hôtels, excursions.

Dans un second temps, suite aux premiers résultats de cette analyse, un autre corpus, plus spécialisé et complémentaire, a paru nécessaire. Nous aurions pu consulter les guides à destination d'une clientèle locale car certains ont des thématiques d'éditions en rapport avec notre problématique, comme les guides des éditions Parigramme : *Paris Cool* et *Les ateliers d'artistes à Paris*. Le premier propose quelques adresses *off*, dont des squats. Mais c'est un autre type de support prescripteurs de comportements touristiques qui a été privilégié : les magazines et autres « news urbains » comme *Zurban*, et les pages loisirs et culture de certains quotidiens, tel *Libération*. Ce choix sera justifié ultérieurement⁴¹³. La diversification de corpus fait suite au projet de comparer les prescriptions touristiques à destination de visiteurs « allochtones » et à des touristes autochtones. Cela a été facilité à Paris par l'accessibilité au corpus (il était plus difficile de disposer de tels documents sur Berlin). En quoi l'univers touristique de ces différents types de touristes est-il différent ? Le rapport aux scènes *off* est-il un élément discriminant entre touriste allochtone et autochtone ? Les squats d'artistes et autres lieux *off* figurent-ils dans les guides de Paris ? Leur visite constitue-t-elle un impondérable pour le nouveau touriste à Paris ? Il s'agit d'établir la place du *off* dans l'imaginaire et l'expérience touristique allochtone, en se basant sur l'étude de guides touristiques « généralistes », puis dans l'univers du touriste autochtone, grâce à une revue de presse.

2. La présentation de Paris dans les guides : peu de traces du *off*

Les guides généralistes proposent dès les couvertures une idée assez précise de ce qu'est un séjour à Paris : un moment de bien-être et de détente (la terrasse d'un café (guide Voir), le bassin du Luxembourg, les escaliers de Montmartre arborés (guide Bleu)), éventuellement en amoureux (des mains se croisent sous une table de café (Le Routard)), et bien sûr, des monuments ou des paysages remarquables (les ponts de la Seine, la Tour Eiffel, le Sacré Cœur, le musée et la Pyramide du Louvre (guide Voir). Seul le Lonely Planet fait preuve d'originalité par son graphisme, mais pas par ce qu'il présente (un pont de Paris, une plaque de métro).

Comme dans l'analyse précédente, l'objectif n'est pas de décrire l'expérience touristique à Paris dans son ensemble, mais la place du *off* dans l'image et l'expérience touristique⁴¹⁴. A première vue, le *off* n'est pas un élément de l'imaginaire touristique : aucun squat d'artistes contemporain n'est indiqué dans les quatre guides étudiés. Le plus surprenant est l'absence du squat Chez Robert Electron Libre, au 59, rue de Rivoli, pourtant situé au cœur du Paris touristique, sur un passage quasi obligatoire pour le touriste. Or nul guide ne lui indique où lever la tête ni ne lui explique ce qui se cache derrière cette façade exubérante. De même, l'*underground*, que l'ensemble des guides recommande de visiter, est le Paris souterrain des Catacombes et des égouts⁴¹⁵. Malgré cela, une certaine idée du *off*, celle de la *bohème* du début du XX^{ème} siècle, est partie prenante de l'image touristique de Paris. Par ailleurs, la modernité et la contemporanéité

⁴¹³ Pour des raisons pratiques (accessibilité du corpus) et linguistiques (maîtrise très sommaire de l'allemand), mais aussi parce que la vérification de notre hypothèse ne le justifiait pas, ce type de corpus n'a pas été exploité dans le cas berlinois.

⁴¹⁴ Il pourrait toutefois être intéressant d'analyser le discours des guides sur l'expérience touristique qu'ils proposent, et la mise en abîme réflexive du tourisme. Par exemple, concernant la visite de la Place du Tertre, dans le routard : « Dire que c'est touristique est d'une évidente banalité. [...] A tel point que maintenant, on visite les touristes. » (guide du Routard : 614).

de Paris sont assez méprisées par les guides de voyage ; tout concourt à donner de Paris une image passéiste, où, pour le bonheur des touristes rien ne devrait changer.

B. L'absence du *off* dans un Paris de carte postale

1. La nostalgie du *off*

Paris fut *off*, mais n'est plus. Les scènes *off* de Paris décrites dans les guides sont celles du passé.

a. Le *off* d'hier et ses quartiers

Tous les guides retracent l'histoire des avant-gardes et des mouvements artistiques parisiens, avec une nette préférence pour la période 1880-1960. Ces mouvements ont la caractéristique d'être circonscrit géographiquement ; leur évocation est intégrée dans la présentation historique des quartiers. Si les guides s'attachent à décrire les avant-gardes d'hier, certains remontent encore plus loin dans le temps, présentant les lieux de plaisirs des artistes de l'Ancien Régime au Palais Royal. De même, dans son souci de précision quasi-académique, le guide Bleu rappelle qu'Auteuil, alors peu urbanisé, était le lieu de repos et de plaisirs de nombreux artistes (Molière, Chateaubriand, Boileau, Racine) avant son rattachement à Paris en 1860 (guide Bleu : 108). Pour autant, le Paris *off* semble, selon la présentation qu'en font les guides, se limiter à trois grands moments de l'histoire artistique, inscrits dans trois quartiers.

(1) *Le tournant du siècle et les impressionnistes à Montmartre*

Les impressionnistes bénéficient, de loin, de la plus grande attention. D'ailleurs l'association de la présence des artistes à un quartier spécifique n'est jamais aussi prégnante que dans la présentation de Montmartre. Selon le Guide Voir, « *Montmartre et l'art sont inséparables* » (p. 219) : « *Depuis deux siècle, la butte Montmartre est synonyme de peinture.* » (p.220). Les artistes qui y ont vécu et travaillé sont abondamment cités (*Renoir, Utrillo, Suzanne Valadon, Max Jacob, Matisse, Braque, Apollinaire, Picasso, Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant*), leurs ateliers, maisons et lieux de débauche indiqués (*le Bateau Lavoir, le Moulin Rouge, le Chat Noir, les rues d'Orchampt, Junot, Cortot*), leurs œuvres principales rappelées (*les Demoiselles d'Avignon, Bal au Moulin de la Galette*). Une autre manière de retranscrire cette histoire est d'évoquer la vie d'un personnage de la Butte. Ainsi, le guide du Routard raconte la vie (alcoolisée) d'Utrillo, montmartrois d'origine, dont la vie artistique est intimement liée au quartier.

L'animation nocturne fait également partie de l'histoire de la Butte. Les cabarets et les cafés concerts qui prolifèrent au XIX^{ème} siècle sont présentés de manière à en produire une image sulfureuse : « *le quartier était le rendez-vous de peintres, d'écrivains, de poètes et de leurs disciples, qui se retrouvaient dans les maisons closes, les cabarets et autres lieux de divertissement qui firent la réputation de dépravation de Montmartre.* » (guide Voir : 219). Le guide du Routard fourmille d'anecdotes croustillantes à ce sujet, entraînant l'imagination du

⁴¹⁵ Dans un autre registre, le site de la mort de la princesse Diana semble être devenu un véritable lieu touristique, voire de pèlerinage.

lecteur dans sa « *vie nocturne **trépidante*** » et ses excès. Les nouvelles danses (comme le cancan) « *déchainaient les foules dans un **vacarme de bastringue assourdissant**. Les jambes des danseuses émergeaient d'un flot de dentelles et de jupons blancs. A l'apparition du moindre morceau de cheville, la moitié de la salle frisait l'apoplexie.* » (guide du Routard : 624). Aujourd'hui encore, le Moulin Rouge « *continue, avec le french cancan, à symboliser pour les **touristes étrangers** la grande tradition montmartroise* » (guide du Routard : 625). En précisant que les touristes admirant les danseuses de french-cancan sont étrangers, le guide pose une distance critique entre ses lecteurs, touristes français qui ne se laissent pas abuser par des procédés commerciaux vils et inauthentiques, et les autres touristes, étrangers et naïfs, qui ne savent reconnaître le « vrai Paris » d'un Paris de carton-pâte préconstruit pour un usage touristique commercial et rapide.

(2) *Les années folles entre Montparnasse et Montsouris*

Après la première guerre, les artistes délaissent Montmartre et « *émigrèrent à Montparnasse* » (guide du Routard : 611). « *Après la première guerre mondiale, écrivains, poètes et artistes d'avant-garde **abandonnèrent Montmartre et traversèrent la Seine, déplaçant le centre du Paris artistique vers le quartier autour du boulevard Montparnasse*** » (Lonely Planet : 108). Si les premiers artistes sont venus dès le début du siècle, l'aura de Montparnasse sera à son apogée pendant les années folles, attirant des artistes du monde entier : Hemingway, Chagall, Foujita, Man Ray, Léger, Miro, Cocteau, Modigliani, Picasso, Klee, faisant de Paris « *la capitale intellectuelle du monde* » (guide du Routard : 497).

Selon un procédé similaire que pour la présentation de Montmartre, la présence artistique autour de Montparnasse sert de point d'entrée à la description du secteur, et de fil conducteur à sa visite. Les villas et ateliers sont présentés abondamment ; la Closerie des Lilas, la Rotonde et la Coupole sont cités comme lieux de beuveries, en particuliers pour les américains fuyant la prohibition (« *Hemingway [...] **laissa beaucoup d'argent** à la Closerie des Lilas* », guide du Routard : 498). Toutefois, peu d'œuvres sont citées en référence. Mais contrairement à Montmartre où les ruelles et les villas ont conservé (en partie) leur atmosphère de l'époque (selon les guides), peu d'éléments du paysage urbain de Montparnasse rappellent encore son passé bohème au touriste (Lonely Planet, guide du Routard), suite à « *d'importantes opérations immobilières qui [en] ont modifié l'atmosphère et la physionomie* » (guide Bleu : 463). Pour le guide du Routard, « *son aura intellectuelle aurait pu poursuivre sans dommage sa lente dilution dans l'alcool de ses bistrots, mais les rois du béton en décidèrent autrement.* » (497). « *Les nombreux ateliers d'artistes qui **subsistent** autour de la gare et du cimetière sont les **seuls rappels** d'une époque où peintres et intellectuels de tous pays étaient les **rois** de Montparnasse* » (guide Bleu : 17).

Ainsi, si les deux guerres mondiales sonnèrent la fin des grandes époques des quartiers d'artistes de Montmartre et Montparnasse, les signes aujourd'hui de cette présence sont beaucoup plus présents dans le premier quartier. La promotion immobilière est présentée comme une des causes du dépérissement de Montparnasse. Les ateliers et autres traces de cette présence sont des vestiges qui « *subsistent* » au « *béton* », nouveau « *roi de Montparnasse* ».

(3) *L'après-guerre des intellectuels dans les caves de Saint-Germain-des-Prés*

Dès la fin des années trente, mais surtout à la Libération, Saint-Germain-des-Prés devient le centre intellectuel et festif de Paris (« *A la Libération, la vie culturelle jaillit au grand jour* », guide du Routard : 279). Comme à Montmartre ou à Montparnasse, les excès des noctambules participent à la construction imaginaire du lieu : « *La presse invente de prétendues orgies et fabule sur les excès des « rats des caves » et autres « zazous » : danses hystériques, accoutrement excentriques, mœurs, graffitis et poésies existentialistes.* » (guide du Routard : 279). Encore une fois, le guide n'est pas dupe puisque ces frasques sont « *inventées* » par la presse. Pour lui, l'essentiel, ce sont les artistes qui ont émergés ici : Juliette Greco, Boris Vian, Mouloudji... Si les caves ont fermés, les brasseries (Lipp, Deux Magots, café de Flore) sont toujours là, entretenant ce mythe « *durable* » qui « *symbolise* » Paris (guide Bleu : 19). Aujourd'hui, « *l'image de l'arrondissement, c'est [...] un espace mental, Saint-Germain-des-Prés, qui court après un souvenir* », guide du Routard : 253). En effet, le commerce de luxe sonne progressivement le glas du mythe de Saint-Germain-des-Prés, remplaçant peu à peu les disquaires et libraires par des boutiques de vêtements de luxe (guide du Routard : 253).

b. Sur les traces du off

Le touriste peut replonger dans ce *off* soit en visitant des quartiers, soit en recherchant des lieux de vie des artistes décédés soit en allant dans les cafés de la bohème de l'époque.

(1) *La balade*

Les guides proposent tous de visiter les secteurs qui furent les quartiers de prédilection d'artistes ou d'intellectuels. Se balader dans les quartiers d'artistes permettrait au lecteur de s'approprier un peu l'espace des artistes, comme si, entre ces vieilles pierres, l'inspiration pouvait encore jaillir et susciter de nouvelles vocations : « *L'âme des artistes y [rue d'Orchampt] plane encore.* » (guide du Routard : 612). Lonely Planet propose par exemple une ballade titrée : *Left Bank Bookworming (les repaires littéraires de la rive gauche)*. Il s'agit de retrouver les lieux de vie et de travail de grands auteurs (français et étrangers) à travers une visite guidée, commentée et cartographiée. L'auteur du guide devait avoir quelques préférences, car ce sont surtout les traces d'Ernest Hemingway (« *réfugié* » à Paris pour fuir la prohibition aux Etats-Unis, d'après le guide) que le touriste est invité à suivre : où il a vécu (et même là où il a passé sa première nuit à Paris !), sa librairie préférée, ses cafés de prédilection... Quelques autres auteurs croisent ce parcours, principalement des auteurs anglo-saxons (Jack Kerouac, Georges Orwell, F. Scott Fitzgerald, Henri Miller, Oscar Wilde, William Faulkner). Certes, cette édition est une édition internationale ; il est toutefois surprenant que la ballade artistique conseillée se focalise sur les artistes étrangers. Paris ne serait-elle pas une ville où émergerait un milieu artistique local ? La créativité à Paris ne pourrait-elle être que le fait d'artistes étrangers réfugiés, immigrés, ou tout simplement de passage ? En fait, plus qu'un motif de pèlerinage, Ernest Hemingway n'est ici qu'un fil rouge, un prétexte à la visite, qui lui donne une logique et un sens particulier. Cette méthode pourrait être utilisée avec d'autres artistes, comme par exemple Pablo Picasso, qui vécu et travailla dans de nombreux sites indiqués par les guides. Une telle visite n'aurait toutefois pas la même cohérence géographique.

D'autre part, les quartiers d'artistes sont des secteurs décrits comme beaux et agréables. Les artistes auraient cette capacité à dénicher les bons coins, les perles rares. S'aventurer sur leurs traces, c'est aussi, d'une certaine manière, l'assurance de découvrir des sites très beaux.

La rue Santos-Dumont est un **enchantement** pour le promeneur, encore à deux pas de la rue de Vouillé assez bruyante. On se trouve plongé dans un **petit village** d'Ile-de-France. Brassens ne s'y était **pas trompé** puisqu'il y habitait. Cette rue, encore relativement **préservée**, ne possède que de **petites maisons villageoises** au toit de tuiles, **blotties** en leur **jardin**. De **grands arbres** dépassent quelques grilles qui cachent **l'intimité** des habitants. La villa Santos-Dumont dessinée dans les années 20 par l'architecte Raphaël Paynot, avec ses ateliers d'artistes, présente de **belles maisons** en pierre meulière.

Guide Bleu : 768

Mais, le plus souvent, ces sites restent dissimulés au regard du public. De même que la Ruche (14^{ème} arrondissement) est fermée au public, « *dans le hameau des Artistes, de gros pavillons et ateliers se **dissimulent** derrière des jardins de rêve* » (guide du Routard : 617). Les balades proposées par les guides sont l'occasion de repérer les lieux et ateliers qu'ont occupés les artistes. Ainsi, certains bâtiments deviennent-ils intéressants parce qu'ils ont abrités un personnage célèbre, et non pas par leur qualité architecturale. Les guides insistent généralement sur les artistes connus du grand public, mais peuvent parfois étayer le propos en citant des noms méconnus, manière de mettre en scène son érudition.

(2) *Les lieux où vécurent et créèrent les artistes*

Certains cadres semblent plus propices à la création, par exemple dans les maisons-ateliers de la villa Santos-Dumont, « *petite allée pavée borée de jolies maisons basses en brique, entrelacées de vigne vierges* » (guide du Routard : 533), où « *Franck Margerin [y] trouve son inspiration* » (guide Bleu : 769). Cette description idyllique participe à la construction d'une représentation des espaces de création à Paris qui seraient bucoliques, presque campagnards. Dit autrement, la création à Paris se plairait dans un paysage de carte postale passéiste. Certains secteurs de Paris sont de véritables sanctuaires de recueillement sur les lieux de vie d'artistes décédés, dont les guides proposent une image proche de celle d'un phalanstère artistique. Des ateliers sont en effet concentrés dans certaines ruelles, principalement dans les quatorzième (la rue de la campagne Première accueillit les ateliers de Modigliani, Miro, Picasso, Giacometti, Kandinsky...) et dix-huitième arrondissements (Aristide Bruant, Van Gogh, Poulbot, Renoir, Gérard de Nerval, Degas, Picasso, Toulouse-Lautrec vécurent sur ou au pied de la butte Montmartre). La coprésence ou du moins la proximité entre artistes est un élément essentiel de la création. Ces ateliers ne sont généralement visibles que de l'extérieur. Le touriste doit faire preuve d'imagination pour visualiser le quotidien de la vie d'artiste. Pour cela, le guide peut aider le lecteur en décrivant des scènes plus ou moins inventées :

On y trouvait la cantine de Marie Vassilieff, créée pour nourrir les artistes désargentés. En janvier 1917, Max Jacob y organisa un repas pour fêter la démobilisation de Braque. Autour de la table, il y avait, excusez du peu, Blaise Cendrars, Matisse, Picasso, Juan Gris, Fernand Léger. Modigliani, qui n'avait pas été invité, y vint quand même et le repas faillit mal finir.

Description de la cité d'artistes du 21, av. du Maine ; guide du Routard : 530.

Les guides mettent aussi en avant les difficultés matérielles rencontrées par ces artistes, perpétuant l'image de l'artiste maudit et pauvre. En particulier, les conditions d'habitat des artistes au Bateau Lavoir sont qualifiées de « *sordides* » par les guides Bleu et Voir (« *Dans cette baraque quelque peu **sordide** et sans confort ont vécu peintres, écrivains et acteurs* », guide Bleu : 446 ; « *C'est ici que vécurent de 1890 à 1920 quelques-uns des peintres et des poètes les plus talentueux de leur époque, dans des conditions **sordides** : ils n'avaient qu'un seul robinet à leur disposition et devaient utiliser les lits à tour de rôle* », guide Voir : 226). Si l'original a été détruit par un incendie, le nouveau bâtiment est tout de même cité, manière de remémorer au touriste qu'ici se sont retrouvés parmi les artistes les plus marquants du début du siècle (Picasso, Marie Laurencin, Braque, Apollinaire...). On est surpris de constater que les guides présentent (et conseillent) des lieux ayant accueilli des artistes, mais qui ont depuis disparus (le cabaret du Chat Noir) ou changés complètement de destination, comme le Moulin de la Galette (bal populaire peint par Renoir), devenue résidence privée où les visiteurs sont malvenus : « *une pancarte annonce : « Résidence sous contrôle électronique, radar et maître-chien* ». *Inutile de faire le tour par la rue Lepic, la même pancarte diabolique se répète.* » (guide du Routard : 617), ou le Bateau-lavoir, qui a été détruit et reconstruit en ateliers modernes. Il y a parfois une confusion entre ce qui était et ce qui est. Il n'est pas toujours évident pour le touriste de savoir si ce qui est décrit par le guide est encore un haut de lieu de bohème et de création ou non. Pour l'auteur du guide, c'est une manière d'entretenir le mythe et l'imaginaire lié au quartier d'artistes ; il ne faut pas en rompre le charme en précisant que la bohème a disparu. Certains lieux, comme la Ruche, maintiennent l'accueil des artistes dans une atmosphère d'autant plus propice à la création que d'illustres artistes y ont travaillé (comme Marc Chagall et Fernand Léger). L'idée d'intensité créatrice est ressentie à la lecture de l'article que consacre le guide Bleu à ce lieu : 39 artistes sont cités, et l'« *école de la Ruche* » aurait proposé « *une tentative figurative nouvelle* » (guide Bleu : 771). La Ruche, foisonnant d'artistes et d'idées novatrices, porterait bien son nom.

Ces visites pèlerinages sont facilitées par la transformation de certains ateliers en musées ou fondations comme le musée Bourdelle ou le musée Dali (dans leurs ateliers), la fondation Boris Vian (dans son ancien appartement). Le Musée de Montmartre, résidence d'un acteur de la troupe de Molière (guides Voir et Bleu), puis ateliers de nombreux artistes (Utrillo, Suzanne Valadon, Renoir), permet au touriste de mieux appréhender ce que pouvait être cette vie de bohème (« *Il possède en particulier une riche collection de souvenirs de la vie de bohème, ainsi qu'une reconstitution du café de l'Abreuvoir, le bistro préféré d'Utrillo* », guide Voir : 222).

Enfin, le guide du Routard rend une sorte d'hommage énigmatique à Georges Brassens, en décrivant son ancienne maison par clins d'œil à ses admirateurs, avant de citer son nom.

C'est l'impasse Florimont. Il y a longtemps, un jeune homme, un **grand sourire** sous une **grosse moustache**, un **regard franc**, des **jolis mots** et des **rêves** plein la tête, débarqua tout au fond, chez une certaine **Mme Jeanne**. Il y resta quelques temps, de 1944 à 1966, goûtant la chaleur et l'amitié des habitants de l'impasse. Puis le petit jeune grandit et fit chanter pendant près de trente ans tous les cœurs de France. Il **mourut en 1981**, laissant une centaine de chansons immortelles. La maison de Mme Jeanne est toujours là, au fond de l'impasse, au n°9. Si vous vous approchez de la grille et levez la tête, alors vous apercevrez la fenêtre de la

chambre du **poète** où il composa ses toutes premières chansons. Bonjour, monsieur Brassens !

Guide du Routard : 505

Comme souvent avec le guide du Routard, cette maison est « *malheureusement* » menacée : elle « *risque d'être démolie, et la plaque commémorative de Brassens avec* ». Insister sur le risque de disparition d'un monument ou d'un bâtiment amplifie sa valeur touristique : le touriste est invité à en être un des derniers visiteurs.

(3) *Les cafés et lieux d'artistes*

Pour appréhender cette vie de bohème, quoi de mieux pour le touriste que de l'expérimenter (ou plutôt de s'en donner l'illusion) par la fréquentation des hauts lieux de la vie des artistes. Chaque époque ou chaque mouvement artistique a eu ses quartiers de prédilection, et ses lieux de rencontres, de fêtes voire de débauche, depuis la cour du Palais Royal sous l'Ancien Régime, aux caves de Saint-Germain-des-Prés. Certains ont disparu, mais tous participent encore aujourd'hui à la construction imaginaire d'une ville festive et bohème par les guides. Ainsi, tous décrivent les lieux d'agapes de la bohème, invitant les touristes à s'y confronter et à s'y rendre, par exemple en indiquant des horaires d'ouverture ou des tarifs.

Le guide Bleu insiste particulièrement sur l'aspect festif de la bohème en développant des exemples et des anecdotes dans des encarts spécifiques. Il est par exemple le seul à évoquer et insister sur les bals et les cafés dansants qui écloraient à la fin du XIX^{ème} siècle (« *Près d'un millier de cafés-concerts distraient la capitale en 1885. On vient en bande y boire et applaudir des spectacles qui s'apparentent plus à des numéros de foire qu'à du théâtre* », guide Bleu : 440), citant pêle-mêle la Closerie des Lilas, les cafés (le café Guerbois et la Nouvelle Athènes) où les impressionnistes « *discut[aient], animés par un même désir de combattre l'art officiel* » (guide Bleu : 448), le Lapin Agile, dont tous relatent l'anecdotique « *canular* » de la création de « *Et le soleil se coucha sur l'Adriatique* » peint par un âne qui provoqua un « *gros scandale chez les snobs et franche rigolade sur la Butte* » (guide du Routard : 618) et où les touristes peuvent se distraire aux mêmes tables que Picasso ou Apollinaire (horaires, coordonnées téléphoniques et électroniques sont systématiquement indiquées), ou encore le Chat-Noir et le Moulin Rouge « *où Henri de Toulouse Lautrec venait chaque soir dessiner la troupe ; ne subsistent que les grandes ailes qui tournent au-dessus de la place. C'est maintenant une boîte de nuit et un cabaret qui maintient la tradition du french cancan, de la Goulue et de Valentin le Désossé* » (guide Bleu : 439). Le guide Voir invite d'ailleurs le touriste à assister aux spectacles qui « *perpétuent le fameux jeu de jambes* », en indiquant les horaires des revues, et un numéro de téléphone pour les réservations, dans les pages « visites » et non dans le guide pratique. Admirer un spectacle de french cancan, même dans un cabaret reconstruit, est une manière de s'immerger dans « la vie parisienne », et à ce titre participe pleinement de l'expérience touristique.

Les lieux d'amusements sont également les lieux de formation de courants artistiques et intellectuels innovants, dont les principaux artistes et penseurs ont leur nom associé, systématiquement, au lieu. C'est le cas, en particulier, des grandes brasseries de Saint-Germain-des-Prés. Si, comme le fait remarquer le guide du Routard, le quartier n'est plus ce qu'il était (« *Même si pour beaucoup la mémoire de cette époque s'est singulièrement effritée* », guide du

Routard : 279), il précise qu'« *il en reste cependant quelque chose* ». De même, le guide Bleu invite le touriste à « *rechercher les ombres [...] et les souvenirs* » de grands intellectuels français au café de Flore. Les guides rassurent le touriste : dans ces cafés, il aura encore l'occasion de croiser des intellectuels chez Lipp, aux Deux Magots⁴¹⁶ et au café de Flore, qui restent « *des institutions de la vie culturelle* » (guide Bleu : 260) malgré la menaçante avancée des commerces de luxe dans le quartier qui ont déjà « *chassé bon nombre de librairies, de disquaires et autres lieux qui étaient l'âme du quartier* » (guide Bleu : 660). Toutefois, les guides insistent beaucoup plus sur les lieux anciens de cette bohème que sur ses aspects actuels.

(4) *La mise en scène de la ville par l'art*

Le guide fait découvrir au touriste là où les artistes ont **vécu, fêté**, et surtout **créé**. Si de nombreux ateliers sont signalés, l'évocation d'une création particulière en un lieu en amplifie le poids symbolique. A tel endroit, l'artiste n'a pas simplement créé, il a réalisé un chef d'œuvre connu de tous. Le touriste peut alors mettre en parallèle l'œuvre et sa condition de production. Ainsi, c'est dans les jardins de l'actuel Musée de Montmartre que « *la tradition voudrait que [...] Renoir ait peint La Jeune Fille à la Balançoire* » (guide Bleu : 442) ou au Bateau Lavoir que Picasso peint les *Demoiselles d'Avignon* (guide du Routard : 619). De même, Hemingway « *écrivit en six semaines Le soleil se lève aussi* » à la Closerie des Lilas (guide Voir : 179). Le lieu peut également être le décor particulier d'une création. Ainsi, la rue Girardon « *fut souvent peinte par Utrillo* », et les touristes peuvent apprécier « *La Petite Maison Rose, au n°2, qui [...] lui assura la célébrité* » (guide Bleu : 442). En matière cinématographique, il est souvent fait mention des films qui ont été tournés à tel ou tel endroit. La visite de la ville devient une sorte de visite d'un lieu de tournage. Ainsi, retrouver les lieux de tournage de *Jules et Jim* (de François Truffaut, rue du Transvaal) ou de *Casque d'Or* (de Jacques Becker, rue des Cascades) est le **prétexte** d'une ballade dans le Bas-Belleville. De même, « *L'hôtel du Nord* [du film de Marcel Carné] *reste un cliché parisien* » (guide Bleu : 715).

Aujourd'hui, l'œuvre qui symbolise le plus une forme de construction imaginaire d'un Paris immortel et intemporel, est, de loin, le film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet. Son impact imaginaire serait tel que les éléments de décors du film deviennent des lieux et des **attractions touristiques en soi**, telle que le *café des deux moulins*, « *devenu célèbre depuis le succès du [film]. En effet, c'est ici qu'eut lieu une bonne partie du tournage. Vous reconnaîtrez tout de suite son néon qui court sur le plafond, ses tables en formica, l'entrée des toilettes...* ». De même, « *A l'angle avec la rue Androuet se trouve la célèbre épicerie où ont été tournées quelques superbes scènes du film [...] Le commerçant a d'ailleurs gardé l'enseigne Maison Collignon, en ajoutant néanmoins « Chez Ali »* »⁴¹⁷ (guide du Routard : 619). Autour du Canal Saint Martin également, le guide du Routard fait appel à ce film pour décrire un paysage : « *D'en haut, regardez vers l'écluse... ça ne vous rappelle rien ? ... Des ricochets, un grand film populaire, un joli minois ? ... C'est ici qu'Amélie Poulain aime à s'adonner au lancer de galets, son passe-temps favori.* » (p.387). L'évocation d'une scène du film remplace la description du site. L'imaginaire tendrait même à prendre le dessus sur la ville réelle et à la transformer :

⁴¹⁶ Ce café aurait inscrit sur son menu « *le rendez-vous de l'élite intellectuelle* » selon le guide du Routard (p. 279).

⁴¹⁷ Ce commerçant su exploiter cette notoriété en éditant des cartes postales...

« Selon les commerçants, le quartier s'est désormais « améliepoulainisé »... »⁴¹⁸ (guide Bleu : 441). Tous ces lieux reconnaissables et identifiables sont autant de preuves de la réalité de l'atmosphère créatrice qui y a régné.

Si les guides sur Berlin exposent également les grands moments artistiques de la ville, en particulier le Bauhaus, l'ambiance bohème des quartiers est attribuée à la vitalité de la scène *off* contemporaine, alors qu'à Paris, cette modernité tend à être niée. De même, les choix architecturaux contemporains propulseraient Berlin dans le XXI^{ème} siècle, tournant la page douloureuse de la guerre froide ; mais à Paris, les constructions récentes défigurent et dénaturent la ville, ainsi sacrifiée aux bétonneurs.

2. La négation de la contemporanéité parisienne

Si les lieux ayant hébergé des artistes marquants de l'histoire de l'art sont devenus des éléments à part entière du paysage touristique parisien, quelle est la place accordée aux espaces contemporains de la création ?

a. Le *branché* n'est pas le *off*

(1) Des quartiers *branchés*

Paris bougerait à l'est : Le Marais, Bastille, Oberkampf, Canal Saint Martin, Belleville et Ménilmontant. Ces quartiers sont présentés dans les guides, mais pas en tant que des quartiers d'artistes ; leur description révèle plus des processus de gentrification qu'une effervescence créatrice. Le secteur de Bastille, dont l'histoire festive est présentée comme ancienne (« *c'était une tradition d'aller faire un tour rue de Lappe pour s'encanailler auprès des apaches et des filles* », guide Bleu : 623), est clairement identifié comme un secteur de gentrification aboutie par le Lonely Planet⁴¹⁹ ; le guide du Routard est un peu moins explicite mais décrit le même phénomène :

Mais les **nouveaux colonisateurs** de la vieille Bastoche n'ont ni mémoire ni état d'âme. **Razzia** tous azimuts. Et les **logements de ces populations pauvres**, qui constituaient le populo de la Bastoche et conféraient, autant à Paname qu'au quartier, une saveur sans pareille, **sont en train de disparaître**. [...] les **galeries pullulent**, autre chose est né, « un nouveau quartier de l'art ».

guide du Routard : 391

Le canal Saint Martin connaît une évolution similaire, « *ses rives [sont] envahies par des cafés, restaurants, boutiques de fringues, librairies, artisans branchés* », mais là, ce processus permettrait « *le salut de l'arrondissement* » (guide du Routard : 364). Comment expliquer cette différence d'appréciation ? Est-ce parce qu'ici le processus de gentrification n'est pas abouti, et donc moins critiquable ? Selon Lonely Planet, le seul quartier possédant (encore) une atmosphère un peu alternative reste Ménilmontant où les cafés alternatifs et les populations cosmopolites en font un quartier rustique, rebelle, et vivant (p. 123).

⁴¹⁸ Par ailleurs, nous avons souvent constaté dans des annonces immobilières, la remarque « le quartier d'Amélie Poulain » pour qualifier le secteur.

⁴¹⁹ « After years as a run-down immigrant neighborhood notorious for its high crime rate, the Bastille area **has undergone a fair degree of gentrification**, largely due to the opening of the Opera Bastille back in 1989. The courtyards and alleyways [...] used to belong to artisans and laborers. [...] Today, most of that's gone, replaced with artists, lofts, bohemia. » (Lonely Planet: 87).

La présence d'artistes dans ces quartiers est révélée presque par inadvertance, lorsque le guide du Routard invite les touristes à découvrir les « *mignonnes courettes* » en se promenant au mois de mai, « *pendant les « Portes ouvertes de Belleville », où les ateliers d'artistes et les arrière-cours livrent leurs secrets* » (p. 661). Plus que d'admirer les œuvres, il s'agit de profiter de cette occasion pour visiter et apprécier les arrière-cours et les ateliers. Par ailleurs, l'évocation de la présence de la communauté *gay* dans le Marais est variable : absente dans le guide Bleu (malgré son exhaustivité académique), très développée dans le Lonely Planet et le Routard.

(2) *Le off existe-t-il à Paris ?*

Le moins que l'on puisse dire c'est que le *off* ne paraît pas être quelque chose d'important à Paris, contrairement à Berlin, du moins pour les touristes. Nul squat actuel n'est évoqué ; les espaces alternatifs ne sont pas l'objet d'un traitement particulier. Par contre, les lieux d'exposition de l'art contemporain tels que le Palais de Tokyo (16^{ème} arrondissement), le Plateau (19^{ème}) et la Fondation Cartier (14^{ème}) sont évoqués par tous les guides. Deux guides (Bleu et Routard) parlent de deux anciens squats d'artistes : le Couvent des Récollets (10^{ème} arrondissement) et La Forge (20^{ème} arrondissement), « *ancienne usine de clés ; sauvée de la destruction et restaurée par des artistes squatters* » (guide Bleu : 135). Le premier a été réhabilité en centre d'accueil d'artistes étrangers ; le second a été rasé pour permettre la construction de nouveaux ateliers d'artistes (« *lieu culturel actif* », guide du Routard : 671). Par ailleurs, le guide du Routard cite l'action de l'association Macaqs Troubadours dans le 17^{ème} « *qui luttent pour la mise en valeur du quartier* » (p.588), sans préciser que leur principal mode d'action est le squat.

En réalité, le guide qui parle le plus (ce qui reste très relatif) de *off* est le guide Bleu ; mais cela s'explique sans doute par sa volonté d'exhaustivité de sa description de Paris. Sur l'ensemble de l'ouvrage (770 pages), seules quelques lignes évoquent les lieux de création contemporains voire *off*. Il est, aussi, le seul à évoquer les projets de la mandature de Bertrand Delanoë comme la Gaîté Lyrique et la Maison des Métallos (p.97) ou le Point P (p.715). Il propose même un petit article sur le projet du 104, rue d'Aubervilliers (guide Bleu : 777). Il est également le seul à parler et présenter les Frigos :

Rue des Frigos, le bâtiment de 8900m² jadis propriété du Réseau ferré français est loué à des artistes depuis les années 80. Le regroupement a permis de maintenir un pôle d'activités culturelles important (jazz, arts plastiques, graphisme, architecture...). Aujourd'hui, près de 250 artistes y résident, mais les programmes immobiliers Rive gauche épargneront-ils cette cité d'artistes ?

Guide Bleu : 524

Quelques lieux alternatifs existent à Paris, mais ils n'en sont pas une spécificité. D'ailleurs pour l'auteur du guide Lonely Planet, le fait que des lieux *off* puissent exister à Paris semble incongru : lorsqu'il présente la Flèche d'Or (« *ancienne gare de Charonne de la petite ceinture [...] transformée en café-restaurant* » (guide Bleu : 188)), qui « *attire une jeunesse artistique et une foule alternative* », il se croit à Berlin ! (« *This could very well be Berlin* », Lonely Planet : 228). Non seulement le *off* n'est pas un élément de l'expérience touristique parisienne, mais Berlin serait, selon lui, le modèle en la matière.

b. L'architecture contemporaine : fossoyeur du « vrai » Paris

De même que le *off* ne participe pas ou peu à l'imaginaire touristique, celui-ci s'accommode également peu de l'architecture contemporaine ; contrairement à Berlin où l'architecture contemporaine révèle le renouveau de la ville dans le contexte de la réunification. Seul, le guide Voir reste très objectif et neutre vis-à-vis de l'architecture contemporaine, et s'il émet quelques critiques, il s'en distancie en précisant qu'il s'agit de propos « *de mauvaises langues* » (par exemple concernant la Tour Montparnasse). De même, le Lonely Planet s'étend peu sur la question de l'architecture ; il n'est pas plus neutre pour autant ; bien au contraire, il estime en effet que les architectes de la Tour Montparnasse auraient pu être guillotiné sur la place de la Concorde ! (« *Tour Montparnasse, whose architects should have been frogmarched to the place de la Concorde and guillotined* », Lonely Planet : 40). Le plus virulent reste sans conteste le guide du Routard⁴²⁰. D'ailleurs, à la lecture du guide du Routard, le touriste ressent une angoisse : Paris serait-il en train de disparaître sous les coups de bulldozers fous ? Tout paraît être « *sauvé in extremis des pelleteuse et du béton* » (p.531) :

On bétonne dur !

[...] On ne peut que se défendre de défendre la Défense [...], mais il y a **pire encore** : les **tuyaux** de Beaubourg, la tour Montparnasse plantée comme un **couteau au cœur** du Paris breton, les colonnes de Buren, ces **totems rayés** comme un **costume de mafieux**, ou la **calamiteuse** avenue de la Porte d'Italie, où le **n'importe quoi** télescope l'à-peu-près... Partout, un **enchevêtrement** des styles architecturaux, la **cacophonie** en relief et Technicolor ? ... Et la plus **monstrueuse** de ces œuvres d'art : l'Opéra-Bastille, espèce de **ligne Maginot** bâtie aux confins du pays du bois.

Sauvons Paris !

Aujourd'hui, l'**urbanistico-grotesque** n'est point mort à Paris, et ce qui s'annonce aux alentours de la Bibliothèque Nationale de France a de quoi **effrayer** ! Un Paris futuriste... **Aïe** ! N'a-t-on pas déjà, peu ou prou, employé la formule pour la Défense ?... [...] Mais **hélas** ! Il faudra s'adapter. Et finir par considérer Paris autrement, au jour le jour, sans passé, sans histoire.

Le guide du Routard : 39

Le guide Bleu n'est pas en reste :

L'âge des tours

Le désir de bâtir le plus rapidement possible le maximum de logements et de bureaux pour un prix de revient acceptable, joint à un désir de **modernisme mal compris**, entraîna dans les années 60 la construction de tours, « urbanisme vertical » dont on ne comprit qu'au bout d'un long temps que cette architecture à la fois **agressive** et **indigente** était une **offense** au paysage parisien. C'est la Préfecture de la Seine qui donna le **mauvais exemple** en édifiant, dans un quartier sensible puisqu'il s'agit du Marais, la tour Morland : mais la réalisation la **plus controversée** et finalement la **plus déplorable** est la tour Maine-Montparnasse [...]. Une autre réalisation **navrante** dans le paysage des bords de Seine est la tour Zamansky de la nouvelle faculté des sciences de Jussieu.

Guide Bleu : 91

⁴²⁰ Il pourrait être intéressant de faire une analyse systématique des rapports à la modernité et aux politiques urbaines des auteurs de ce guide, qui se veulent prescripteurs en matière de choix urbains.

On peut conclure de cette première analyse que le touriste à Paris n'a pas, et de loin, comme préoccupation première de découvrir les lieux *off* de la ville. Les musées et monuments sont nombreux ; l'histoire et les récits sur la ville sont puissants ; les mythes et symboles sont tenaces. Le touriste à Paris vient avant tout pour tout cela, et non pour apprécier la vitalité de la scène contemporaine⁴²¹. L'image de Paris est fortement enracinée dans l'imaginaire du monde entier, les guides ne font que représenter ce que les touristes s'attendent à trouver à Paris. Selon les guides touristiques, le *off* ne contribue donc pas à l'image touristique de Paris. Pour autant, cela infirme-t-il notre hypothèse ? Et si le *off* était une attraction touristique pour une clientèle plus spécifique, plus locale ?

C. Le *off* : derniers espaces du tourisme autochtone

Dans une ville saturée par les touristes⁴²², les franciliens, s'ils cherchent des expériences touristiques à Paris, ne veulent pas nécessairement suivre les masses du tourisme traditionnel ; souvent ils déclarent ne jamais être allés à la Tour Eiffel ou sur les Champs Elysée, étapes que pourtant nul provincial ou étranger ne pourrait négliger lors de son (premier) séjour parisien. Dans quelle mesure le *off* peut-il constituer une attraction touristique pour le touriste autochtone, ici le francilien, en goguette ?

1. Le touriste autochtone

a. La figure du touriste autochtone

Dans les grandes villes et les métropoles, les habitants ne « vivent » pas sur l'ensemble du territoire. Certains espaces leur sont inconnus ou peu familiers. Lorsqu'ils s'y rendent, ils y ont des pratiques qui s'apparentent à des pratiques touristiques : il y a à la fois un déplacement non routinier et une sortie de l'univers quotidien, et une consommation de signes (et de services) touristiques. Que ce soit pour aller à une exposition exceptionnelle au Grand Palais, pour fêter l'anniversaire des enfants au parc d'attractions Disney Land Paris, ou pour dénicher un vieux vinyle *collector* chez un disquaire des puces de Saint Ouen, les franciliens se déplacent dans l'agglomération ; ces déplacements, par leur caractère occasionnel et exceptionnel, s'apparentent à une forme de mobilité touristique, avec, souvent, une dimension culturelle ou de divertissement. Le véritable touriste d'avant-garde est-il le citoyen dans sa propre ville, le touriste autochtone ? Par sa connaissance de la ville et ses réseaux, il sera le premier informé des lieux émergents, des « nouveaux quartiers à la mode », des expositions, des événements... Certains professionnels du tourisme se sont même spécialisés dans cette clientèle. Plus généralement, comment l'univers touristique autochtone est-il médiatisé ?

b. Les supports et marqueurs du tourisme autochtone

Pour connaître l'univers touristique du francilien à Paris, nous nous sommes intéressés à un corpus spécifique. Le touriste autochtone a en effet des supports d'information propres : des guides spécialisés sur un thème ou un lieu, la presse, les magazines, et les radios locales. Les

⁴²¹ Par exemple, les films hollywoodiens filmés à Paris reprennent tous les mêmes symboles et le même imaginaire d'un Paris qui se serait figé en 1950.

⁴²² Paris accueille plus de 20 millions de touristes par an.

guides spécialisés s'avèrent assez similaires (mais plus complets) que les guides classiques, sauf le guide *Paris Cool* qui présente quelques squats. Mais les contraintes d'édition font qu'il reste hasardeux pour un guide édité au maximum une fois par an, de présenter des lieux qui par essence sont éphémères et risquent d'avoir disparu lors de la commercialisation du guide. Les autres supports relèvent d'une logique de journalisme de magazine, dont l'objet est « *d'identifier des tendances, des phénomènes émergents, afin d'en tirer des sujets d'enquête, de reportage, de dossier (...)* Le journalisme de presse magazine doit donc être créatif, imaginatif, ultrasensible à tout ce qui bouge et peut intéresser les lecteurs » (Drouet, 2001 : 30) ; ce qu'Erik Neveu appelle des « *soft news* », c'est-à-dire des : « *informations non directement rattachées à l'actualité chaude. Quand le hard repose sur l'évènement, le soft joue plus du dossier : portraits, tranche de vie, évocation de changements de comportement à long ou moyen terme, information pratique ou consumériste* » (cité par Drouet, 2001 : 28). Ainsi, les *news urbains*, petits magazines centrés sur la vie culturelle locale⁴²³, et dans certains cas la presse nationale, recommandent la découverte et la visite de quartiers, de sites, de lieux ; ils proposent au citadin d'être le touriste de sa propre ville. Ils utilisent d'ailleurs souvent une rhétorique de la crainte du touriste (accusé de dénaturer l'authenticité d'un site), que l'autochtone doit précéder ou éviter. Ils exhortent l'autochtone à être « *touriste avant les touristes* »⁴²⁴, oubliant que par leurs articles, ils construisent le site comme touristique ; ils le marquent comme étant une attraction touristique (MacCannell, 1976). Dans quelle mesure et comment ces supports transforment-ils les lieux *off* en attraction touristique ? En particulier, quelle(s) représentation(s) touristique(s) des squats d'artistes proposent-ils ?

2. Le *off*: lieu d'avant-garde du tourisme autochtone

Nous nous intéressons ici à la manière dont les squats et autres espaces *off* sont présentés en tant que lieu à visiter, et non pas à une revue de presse exhaustive. Il s'agit de révéler la dimension (et le potentiel) touristique de ces espaces⁴²⁵. Par quelles techniques éditoriales les lieux *off* sont-ils marqués comme des attractions touristiques ?

a. La mise en lumière du *off* par les médias

Régulièrement, des articles voire des dossiers concernant les squats d'artistes sont publiés dans la presse. De manière générale, ils sont plutôt complaisants, même si il apparaît quelques divergences. Ironique, « *les Combats de la bohème chic* »⁴²⁶, la presse couvre le sujet avec un certain enthousiasme teinté d'amusement : « *vis-à-vis rigolard du Palais Brongniart* »⁴²⁷, « *les voisins farfelus du Palais Brongniart* »⁴²⁸. Les journaux conservateurs pointent parfois les débordements des squatters :

Il faut dire que, depuis maintenant trois mois, les **trublions** de la place de la Bourse accumulaient les **dérappages**. **Non contents** d'avoir repeint la façade de l'immeuble

⁴²³ Comme *A Nous Paris*, édité et diffusé par la Ratp et surtout *Zurban*, une mine d'or pour ce type de corpus. Il existe également un *news* anglophone : *Time Out*.

⁴²⁴ « *La rue Sainte-Marthe demeure encore aujourd'hui un vestige d'un autre temps qu'il faut absolument parcourir avant que l'authentique ne cède trop vite la place au touristique* » (*Paru Vendu*, 30 juin 2005).

⁴²⁵ Pour une étude sur le traitement par la presse des squats d'artistes voir Drouet, 2001.

⁴²⁶ *Le Point*, 25 août 2000, « *Squats d'artistes. Les combats de la bohème chic* ».

⁴²⁷ *Le Point*, 25 août 2000, « *Squats d'artistes. Les combats de la bohème chic* ».

⁴²⁸ *Le Figaro*, 10 juin 1999, « *Les voisins farfelus du Palais Brongniart* ».

aux couleurs de **leurs fantaisies**, ils devaient rapidement **s'attaquer** à la chaussée, s'attirant ainsi les **foudres** de la Mairie de Paris. La direction de la protection de l'environnement a d'ailleurs **déposé plainte** contre X, la semaine dernière, estimant à environ 10 000 francs chacune le coût d'interventions de ces services.

Mais, au grand dam des riverains, c'est surtout **l'organisation impromptue**, trois week-ends de suite, fin juillet début août, de **trois rave-parties** qui a **fait déborder le vase**.

« Les artistes cherchent un autre squat », *Le Figaro*, 26 Août 1999

Pour la presse de gauche, culturelle ou engagée, le sujet devient, un objet récurrent d'enthousiasme et d'espoir :

Parce que les squats d'activité sont des **espaces de liberté**, des **sphères d'autonomie hors du temps marchand**, ceux-ci devraient être **déclarés d'utilité publique**.

« Squats d'utilité publique », *Politis*, 30 novembre 2000

b. Description poétique des squats et des œuvres

Les *news urbains* et les journaux présentent le *off* comme un objet touristique pour le citadin dans sa ville : c'est une visite exceptionnelle (il ne va pas tous les jours dans des squats) qui lui permet de se dissocier de son quotidien, de s'encanailler, pour le prix d'un ticket de métro. Ils invitent leurs lecteur à découvrir les squats d'artistes au même titre que des musées ou des expositions, en indiquant par exemple les heures d'ouvertures ou les dates de vernissages d'exposition. De nombreux articles décrivent des squats d'artistes, généralement sur un ton complaisant, dont ils proposent une « *visite* » à travers la « *géographie des squats* », ces « *nouveaux creusets artistiques parisiens* », « *nids de créateurs migrants* »⁴²⁹, comme le titre Libération. Cette « *promenade au squat* »⁴³⁰ se fait en trois étapes. D'abord, les descriptions portent sur l'aspect extérieur du bâtiment, transformés par les artistes. Les squats qui s'inscrivent dans une démarche de quête de légitimité, de reconnaissance et de visiteurs, sont ainsi plus facilement reconnaissables. Ce sont surtout les façades de la Bourse et de Chez Robert Electron Libre qui sont décrites. La première a en effet été « *repeinte* » par les artistes aux « *couleurs de leurs fantaisies* »⁴³¹. La seconde est décorée par « *une toile d'araignée géante [qui] permet de reconnaître le lieu* »⁴³², « *comme un accident visuel* »⁴³³, mais en préservant la façade originelle.

Dans un second temps, l'entrée du squat est décrite comme un sas d'accueil ; il s'agit le plus souvent de se laisser entraîner par la curiosité émoustillée par un décor surprenant. « *A l'entrée [de la Bourse], un étrange personnage accueille les curieux* »⁴³⁴. « *[Le squat] provoque surtout l'étonnement des gens de passage. Ceux-ci contemplant la vitrine où des images du Christ côtoient des photos de vache sur fond de peinture bariolée. Certains n'hésitent pas à passer le pas de la porte pour jeter un coup d'œil à l'expo permanente du rez-de-chaussée* »⁴³⁵. Chez

⁴²⁹ Libération, 1^{er} mars 2002, « Les nids de créateurs migrants ».

⁴³⁰ Télérama, 29 juin 2000, « Promenade au squat ».

⁴³¹ Le Figaro, 26 août 1999 « Les artistes cherchent un autre squat ».

⁴³² Les Echos, 8 novembre 2000, « Artistes en quête d'ateliers ».

⁴³³ Max, « J'ai 27 ans et je vis en communauté ».

⁴³⁴ Le Figaro, 10 juin 1999, « Les voisins farfelus du Palais Brongniart ».

⁴³⁵ Témoignage Chrétien, 9 septembre 1999, « L'art de la réquisition ».

Robert Electron libre, « *A l'entrée, deux ours géants et souriants, comme l'artiste aujourd'hui délégué à l'accueil du public* »⁴³⁶.

La **porte** de l'immeuble haussmannien est **grande ouverte**. On jette un **coup d'œil**, le hall est peinturluré, l'ascenseur ouvert sert d'écran à une installation, [...] On entre, il **faut entrer absolument, on vous invite, d'ailleurs**.

« Promenade au squart », *Télérama*, 29 juin 2000

Enfin, l'auteur de l'article retrace ses déambulations et découvertes dans le squat, décor d'« *expositions et installations sur fond de fresque murales improvisées* »⁴³⁷. « *Les six étages [de Chez Robert Electron Libre] sont ouverts au public qui découvre là, ébahi, peintures et sculptures, collages et installations vidéo. Un fourbi artistique, sur 1500m²* »⁴³⁸.

Déambulez dans le **labyrinthe** de ses ateliers répartis sur sus étages, une **expérience bohème** à souhait [à Rivoli] [...] Repérez de jeunes talents, achetez parfois, mais **goûtez surtout à l'énergie** des lieux.

« Où acheter de l'art », *Zurban*, 3 au 9 octobre 2001

Tout concourt à inciter le passant à entrer, à dépasser le premier moment de surprise et d'appréhension et à se laisser porter par la curiosité et la découverte. « *Au cœur du quartier de la finance, cet univers [du squat de la Bourse] ne laisse personne indifférent. Surpris, certains jettent un coup d'œil puis passent leur chemin. D'autres s'aventurent dans les étages* »⁴³⁹. Pour ceux qui osent y entrer, le squat offre un visage différent, marqué par la rigueur et le sérieux des artistes qui y travaillent, loin de l'image de marginalité qui lui est souvent associé. « *Le curieux qui passe la porte du lieu de perdition en question est plutôt frappé par la bonne ordonnance du capharnaïm. [...] Certains évoquent un remake fin de siècle du Bateau-Lavoir des cubistes* »⁴⁴⁰. La référence à ce haut lieu de la création est un gage de reconnaissance et de qualité. Au-delà, « *Electron libre, c'est un peu la maison qu'on rêverait tous d'avoir. Une caverne d'Ali Baba colorée où le bric-à-brac est savamment ordonné* »⁴⁴¹.

C'est également par le contraste entre le squat et son environnement urbain immédiat que le squat, lieu *off* par essence, devient une attraction à dimension touristique. Ce décalage par rapport au paysage quotidien de la ville rejoint l'idée du *tourist gaze*. Déjà le squat de la Bourse, « *au cœur du quartier de la finance, cet univers ne laiss[ait] personne indifférent* »⁴⁴². Plus central et plus visible, Chez Robert Electron Libre romprait avec un certain fatalisme commercial et commerçant des artères centrales :

Dernier week-end avant Noël. La rue de Rivoli **dégueule** ses Parisiens **agités** par l'**insatiable quête** du cadeau idéal. Les magasins **brillent** comme à Broadway un soir de grande première, et les voitures **s'emboîtent** les unes dans les autres pour former un **énorme dragon** qui **crache** sans relâche son **oxyde de carbone**. Seule **alternative** à ce **décor trop clinquant**, le 59 de la même rue. Là, comme un **accident visuel**, se dresse l'immeuble Chez Robert Electron Libre, squat d'artistes qui propose une **surprenante alternative** au pays d'H&M.

Max, « J'ai 27 ans et je vis en communauté »

⁴³⁶ *Les Echos*, 8 novembre 2000, « Artistes en quête d'ateliers ».

⁴³⁷ *Libération*, 2 et 3 mai 1998, « Socapi, le squat qui offre à l'art une autre surface »

⁴³⁸ *Le Figaro*, 18 janvier 2001, « Le défilé poétique des artistes squatters »

⁴³⁹ *Le Figaro*, 10 juin 1999, « Les voisins farfelus du Palais Brongniart ».

⁴⁴⁰ *Libération*, 8 juillet 1999, « Le squat n'a pas la cote place de la Bourse ».

⁴⁴¹ *Le Parisien*, 8 septembre 2003, « Le 59 rue de Rivoli veut rester ouvert pendant les travaux ».

⁴⁴² *Le Figaro*, 10 juin 1999, « Les voisins farfelus du Palais Brongniart ».

De même, l'ambiance, loin d'être glauque et marginale, est au contraire soulignée comme chaleureuse et accueillante : « *c'est plein de gens qui entrent et qui sortent, on se dit salut, on s'embrasse. Bizarre, des gens souriants* »⁴⁴³. Un article de Politis est illustré par une photographie où, en premier plan, un artiste embrasser une jeune femme et en arrière fond des visiteurs admirent les œuvres⁴⁴⁴.

Par ailleurs, pour aider le visiteur potentiel, les articles fournissent, à de nombreuses reprises, des informations pratiques pour accéder aux squats : adresse précise, horaire d'ouverture, activités spécifiques, avec parfois un numéro de téléphone ou une adresse électronique, éventuellement un site Internet⁴⁴⁵. Quelques articles sont également illustrés par une cartographie des squats, permettant au lecteur de les repérer plus facilement dans l'espace parisien⁴⁴⁶.

c. Des lieux prisés

(1) Des lieux très visités

La dimension touristique de ces lieux est soulignée par la citation de statistiques sur leur fréquentation. Manière d'affirmer l'attractivité touristique des squats, c'est également une stratégie de légitimation pour les squatters : si beaucoup de gens viennent, c'est que c'est intéressant, tant par la démarche que par la qualité artistique des œuvres créées et exposées. Il est même explicitement énoncé que certains squats sont « *très prisés des touristes* », tel Socapi⁴⁴⁷.

Les chiffres de fréquentation sont souvent comparés à ceux de sites touristiques culturels *in*, positionnant ainsi les squats dans une compétition ou une rivalité avec la culture *in*. « *En un an, le collectif Chez Robert Electron a accueilli au minimum 40000 visiteurs (quand le jeu de Paume en reçoit 100 000 et qu'un centre d'art officiel en attire en moyenne 7000)* »⁴⁴⁸. Selon certains, le squat Chez Robert Electron Libre accueillerait même plus de visiteurs que « *certaines musées officiels* »⁴⁴⁹, dont par exemple, le musée du Jeu de Paume⁴⁵⁰. Les squatters, dont les propos et arguments sont repris sans vérification dans la presse, se positionnent en particulier par rapport aux « *autres* » centres d'art contemporain parisien, s'inscrivant ainsi à la fois dans ce champ artistique : « *le lieu est même, [...] le troisième centre d'art contemporain le plus visité à Paris* »⁴⁵¹ ; et d'autre part, dans ce monde professionnel : « *de quoi faire pâlir bien des*

⁴⁴³ *Télérama*, 29 juin 2000, « Promenade au squat ».

⁴⁴⁴ *Politis*, 30 novembre 2000, « Squats d'utilité publique ».

⁴⁴⁵ Par exemple dans : *Zurban* « Où acheter de l'art à Paris », 3 au 9 octobre 2001 ; *Zurban*, « Squattez les squats », 19 mai 2004 ; *Télérama*, « Chambres à art », 5 mars 1997 ; *Libération*, « Plein champ sur les squats », 3 avril 2000 ; *Libération*, « Paris sur squat », 19 décembre 2000 ; *A nous Paris*, « Squats artistiques : vers la reconnaissance », 24 au 30 avril 2000 ; *Libération*, « Paris sur squat », 19 décembre 2000 ;

⁴⁴⁶ Par exemple : *Libération*, « Les squats d'artistes se multiplient dans Paris », 7 janvier 2000.

⁴⁴⁷ *Libération*, 7 janvier 2000, « Les squats d'artistes se multiplient dans Paris ».

⁴⁴⁸ *Libération*, 19 décembre 2000, « Paris sur squats ».

⁴⁴⁹ *Le Figaro*, 25 juillet 2000, « Des artistes dans l'engrenage de l'expulsion ».

⁴⁵⁰ Initiée par les squatters eux-mêmes, cette comparaison avec la fréquentation du musée du Jeu de Paume est reprise par de nombreux articles : *Télérama*, 29 juin 2000, « Promenade au squat » ; *Paris Match*, 13 avril 2000, « Quand les squatters s'organisent comme des bourgeois » ; *Le Point*, 25 août 2000, « Squats d'artistes Les combats de la bohème chic ».

⁴⁵¹ *Le Figaro*, 18 janvier 2001, « Le défilé poétique des artistes squatters ».

galeries »⁴⁵². Toutefois, on constate que les chiffres avancés varient et sont cités sans rigueur : leur source est rarement notifiée. En réalité, il est relativement difficile de connaître le nombre réel de visiteurs de ces lieux car les squatteurs ont intérêt à gonfler les chiffres. D'autre part, cette fréquentation importante reflète avant tout les avantages d'une bonne localisation, plus que de la qualité intrinsèque des lieux.

(2) Des lieux canailles

Au-delà des chiffres, le profil des visiteurs est mis à jour dans les différents articles. Beaucoup de badauds sont attirés par curiosité dans les squats (« *les badauds défilent pour voir la bohème de près* »⁴⁵³, « *les curieux du samedi* »⁴⁵⁴), le public des squats paraît hétéroclite. Chez Robert Electron Libre, « *on a aussi eu le temps de croiser une **brave dame** déambulant d'étage en étage, ses cabas Bhv sous le bras, « pour voir », des **adolescents par grappes**, une **poignée de touristes égarés** »⁴⁵⁵, « **habitants du quartier et promeneurs** apprécient, viennent en visite, achètent parfois des œuvres et assistent aux spectacles »⁴⁵⁶, « **des couples BCBG et les acheteuses compulsives** du week-end discutent avec les artistes, les regardent travailler et admirent le plafond orné de moulures à l'ancienne »⁴⁵⁷.*

Seuls ou **en couple**, plutôt **jeunes**, les visiteurs prennent des Polaroid et des mines d'explorateurs. Quelque chose dans leur regard hésite entre le désarroi et le ravissement de l'initié penché au bord de la marginalité comme au-dessus du vide.

« Squats d'artistes Les combats de la bohème chic », *Le Point*, 25 août 2000 (souligné par moi)

Loin de l'*a priori* misérabiliste ou marginalisant, certains visiteurs portent même des stigmates de la bourgeoisie, « *les foulards Hermès et les souliers vernis* »⁴⁵⁸ ; et profitent de cette visite pour acheter des œuvres (« *J'ai vendu deux toiles quand j'étais à la Bourse* », Fernando da Costa)⁴⁵⁹.

Olivier et Gilles, **cadres** dans une **société d'assurances** située à quelques pas, profitent de leur **pause déjeuner** pour découvrir le lieu. En **costume-cravate**, ils découvrent le **travail** de cette **horde d'artistes sauvages**. « *Nous ne sommes pas habitués à ce genre d'expérience. C'est une très bonne idée*, estime Olivier. *En venant ici, nous sortons de notre train-train quotidien. En plus, cela casse la mauvaise image du squat que l'on peut avoir.* »

« Les voisins farfelus du Palais Brongniart », *Le Figaro*, 10 juin 1999 (souligné par moi)

Cet exemple met en scène le contraste entre visiteurs (*cadres en costume cravate*) et squatteurs (*horde d'artistes sauvage*) articulé autour du *travail*. De plus, on retrouve l'idée du *tourist gaze* car les visiteurs disent apprécier « *l'expérience* » car elle leur permet de sortir de leur « *train-train quotidien* ». Ainsi, de plus en plus (comme à Berlin), la « *visite de ces lieux alternatifs [serait] un must parisien* »⁴⁶⁰, « *sortie branchée* » :

⁴⁵² *Politis*, 30 novembre 2000, « Squats d'utilité publique ».

⁴⁵³ *Le Point*, 25 août 2000, « Squats d'artistes. Les combats de la bohème chic ».

⁴⁵⁴ *Le parisien*, 8 septembre 2003, « Le 59 rue de Rivoli veut rester ouvert pendant les travaux ».

⁴⁵⁵ *Paris Match*, 13 avril 2000, « Quand les squatteurs s'organisent comme des bourgeois ».

⁴⁵⁶ *Le Monde*, 13 juin 2000, « Les squats d'artistes, refuges de la vie de quartier, sont tous menacés ».

⁴⁵⁷ *L'express*, 29 juin 2000, « Les squats ont pignons sur rue ».

⁴⁵⁸ *Le Point*, 25 août 2000, « Squats d'artistes Les combats de la bohème chic ».

⁴⁵⁹ *Le Point*, 25 août 2000, « Squats d'artistes Les combats de la bohème chic ».

⁴⁶⁰ *Le Point*, 25 août 2000, « Squat d'artistes : les combats de la bohème chic ».

Les frontières de la branchitude sont tombées. Le bobo s'encanaille à Ménilmuche, l'esthétisme squat envahit le Palais de Tokyo. Voici le bon plan pour s'enivrer sans perdre le nord.

« Spécial Paris. Petite géographie des sorties branchées », *L'Express*, 27 juin 2002
Un artiste affirme d'ailleurs qu'« *une enclave de marginalité en plein Paris, cela rassure tout le monde* » (Fernando da Costa)⁴⁶¹. D'autre part, les squats d'artistes participeraient à une forme d'éducation culturelle et festive d'une jeunesse peu habituée à se rendre dans les musées : « *les enfants de ces mêmes rupins passaient s'y encanailer* » (à Zaat Villart)⁴⁶².

(3) *Un effet des stratégies de localisation*

Le choix stratégique de localisation de certains squats d'artistes explique en grande partie la fréquentation de ceux-ci. En effet, situé sur des axes très commerçants avec un fort flux de passants ou face à un site très touristique (le musée Picasso), selon une logique classique en matière d'urbanisme commercial, ces localisations captent un public captif très large : la « clientèle » de passage, le chaland. Trois squats sont en cela édifiants.

Le premier, Socapi, a été ouvert en face de l'entrée du musée Picasso. Il est le premier squat à accueillir un nombre de visiteurs important : « *Tous les jours, ce n'était pas 200 mais 1000 personnes qui venaient nous voir. La moitié des visiteurs du musée Picasso passaient chez nous. Dans les escaliers, on trouvait des groupes compacts* »⁴⁶³, car « *les visiteurs sortaient du musée Picasso et s'engouffraient aussitôt dans Sokapi* »⁴⁶⁴. La dimension touristique de la visite du squat d'artistes est ici fortement revendiquée (« *Un lieu très prisé des touristes* »⁴⁶⁵).

Le second, Bourse, était situé en face de la bourse de Paris et du siège de l'Agence France Presse. Le squat a ainsi pu bénéficier d'une couverture médiatique exceptionnelle. Cette localisation, « *au cœur du quartier de la finance* », constitue également « *une vitrine prestigieuse pour [leurs] œuvres* »⁴⁶⁶. Pour ces artistes squatteurs, « *C'est vital d'ouvrir au public. Avoir un lieu pour travailler n'est pas suffisant. Il faut également que nous puissions vendre* » (Yabon Paname, artiste ouvrier de squat)⁴⁶⁷. En effet, il semble qu'un des principaux objectifs du revirement stratégique des artistes squattant au cœur de Paris est la visibilité des artistes, de leur travail et de leurs œuvres, ainsi que l'accès, par une voie alternative, au marché de l'art, pour l'instant contrôlé par les galeristes, les critiques et les institutions publiques. Pour certains d'entre eux, la question de la visibilité devient l'élément central de l'action. D'autres squats (Matignon, Une galette dans l'art) étaient situés au cœur de secteurs où se concentrent les galeries d'art. Par ailleurs, même évacué, le squat Bourse est resté quelques temps une attraction touristique :

Il existe à Paris un monument que ne signale aucun guide touristique. Les cars de Japonais stationnent pourtant souvent face au 2 de la rue du Quatre-Septembre. Mais ils n'en franchissent jamais le seuil. Vide depuis octobre dernier, le squat de la

⁴⁶¹ *Le Point*, 25 août 2000, « Squat d'artistes : les combats de la bohème chic ».

⁴⁶² *Libération*, 13 mars 2004, « Zaat Villart au bord de l'expulsion ».

⁴⁶³ *Témoignage Chrétien*, 9 septembre 1999, « L'art de la réquisition ».

⁴⁶⁴ *Technikart*, 1^{er} mars 2000, « L'emmerdeur public n°1 ».

⁴⁶⁵ *Libération*, 7 janvier 2000, « Les squats d'artistes se multiplient dans Paris ». Voir également : *Libération*, 2 et 3 mai 1998, « Socapi, le squat qui offre à l'art une autre surface ».

⁴⁶⁶ *Le Figaro*, 10 juin 1999, « Les voisins farfelus du Palais Brongniart ».

⁴⁶⁷ *Le Figaro*, 10 juin 1999, « Les voisins farfelus du Palais Brongniart ».

Bourse n'offre plus que sa façade, taguée sur toute sa hauteur, au regard des curieux.

« Les squats d'artistes se multiplient dans Paris », *Libération*, 7 janvier 2000
Le troisième, Chez Robert Electron Libre, est situé rue de Rivoli, au cœur d'une artère très commerçante, en face d'un restaurant McDonald's et d'un magasin H&M. Les ouvriers du squat voulaient « *prouver que le squat artistique redonne vie à un quartier marchand* »⁴⁶⁸ [sic !]. La rue de Rivoli ne manque pourtant pas de « *vie* » ni d'animation. Plus que ses qualités artistiques, ce sont sans doute les flux piétons très importants qui expliquent sa très forte fréquentation. Celle-ci a pourtant permis de légitimer ce squat aux yeux de la municipalité, qui l'a racheté, le transformant en une nouvelle « *institution* »⁴⁶⁹.

Le passage d'une stratégie de localisation à la marge de la cité et d'une conception de la place de l'artiste dans la société en tant qu'élément de rupture et de revendication, à une localisation centrale, une volonté d'ouverture au public et la revendication d'espaces de travail explique en partie le succès médiatique de ces squats. Lieux *off*, ils s'inscrivent toutefois dans une dynamique de reconnaissance et de légitimation institutionnelle. Leur fréquentation par des visiteurs de passage, des touristes culturels autochtones participent à cette évolution du *off* vers le *in*.

d. La mise en scène des squats lors d'événements

Par leur localisation stratégique, les squats s'inscrivent plus facilement dans une « *géographie de la culture* »⁴⁷⁰ et des « *sorties branchées* »⁴⁷¹. Certains événements deviennent des occasions particulières, d'après la presse, pour s'intéresser à ces lieux. Les vernissages d'expositions, les concerts ou spectacles sont fréquemment cités à la suite des articles dans des encarts spécifiques⁴⁷². Le vernissage ou le spectacle est un moment privilégié de rencontre entre l'artiste et le public. Le lecteur a alors une raison particulière de se rendre dans le squat. Parfois, ces événements sont signalés au même titre que les événements « officiels » dans les pages culturelles des journaux (*Libération*, par exemple).

⁴⁶⁸ *Le Figaro*, 16 octobre 2001, « La mairie veut pérenniser le squat des artistes ».

⁴⁶⁹ *Zurban*, 19 mai 2004, « Squattez les squats ».

⁴⁷⁰ *Libération*, 25 avril 2003, « Dossier spécial : Une géographie de la culture. Squats : un défi en règle ».

⁴⁷¹ *L'Express*, 27 juin 2002, « Spécial Paris. Petite géographie des sorties branchées ».

⁴⁷² Les exemples sont nombreux. On peut citer: *A nous Paris*, 24 au 30 avril 2000, « Squats artistiques : vers la reconnaissance » ; *Télérama*, 5 mars 1997, « Chambres à art ».

Fig. 25.

Les événements dans les squats : des événements culturels comme les autres



Source : Libération, 21 mai 2001 et 2 février 2002

Comme cela a déjà été mentionné, les opérations portes ouvertes des ateliers d'artistes incitent à la visite d'un quartier et à la recomposition des représentations qui lui sont associées. Les lieux *off* participent généralement à ces opérations ; ils profitent ainsi de cette mise en lumière éphémère. Toutefois, à travers la presse comme à l'écoute des commentaires des visiteurs, il semble que la découverte du travail des artistes (travaillant en atelier ou en squat) soit éclipsée par le charme de la (re-)découverte d'un quartier et de ses arrières cours⁴⁷³.

L'ouverture de deux cent trente ateliers d'artistes conduira les visiteurs dans des **cours et des arrière-cours insoupçonnables**, à travers des **jardins embaumant le lilas et le chèvrefeuille**, sous des **vignes** même, dans les **escaliers cirés d'appartement bourgeoisement tenus**, dans un **ancien bar reconverti** en agence photo, ou sur les allées, **entre déchets et récupération**, conduisant à la Forge, une usine investie il y a près de cinq années, où travaillent une vingtaine de plasticiens.

« Les artistes de Belleville ouvrent leur ateliers », *Le Monde*, 10 mai 1996

Dans un registre similaire, le festival « Art et squat » a permis une médiatisation très forte (mais très ponctuelle⁴⁷⁴) des squats d'artistes, de leur histoire, de leur production artistique et de leur localisation. Organisé suite à l'ouverture du Palais de Tokyo, ce festival est une réponse et une contrepartie aux critiques de son architecture néo-squat considérée comme une provocation par les artistes squatters. En effet, le Palais de Tokyo est un nouveau site de création contemporaine [sic] dont « [les architectes] ont surtout cultivé l'esthétique minimaliste de la « branchitude »

⁴⁷³ Par exemple, lors des ateliers ouverts de Belleville, on s'amuse à écouter les commentaires des visiteurs plus intéressés par le décor des lieux que par les œuvres elles-mêmes !

⁴⁷⁴ En effet, si la première édition en septembre 2002 a été très publicisée dans la presse, les éditions suivantes se sont déroulées dans l'indifférence.

contemporaine : *espace décloisonné, murs dénudés, sol de béton brut, qui donnent des allures de squats* »⁴⁷⁵, « où la création a trouvé refuge depuis belle lurette »⁴⁷⁶. Ces choix architecturaux « lui donne un air de scène alternative à la berlinoise »⁴⁷⁷. Beaucoup de journalistes ont souligné à son ouverture que cette architecture « néo » était un simulacre et une contrefaçon de squat.

Le Palais de Tokyo évoque une usine désaffectée transformée en squat d'artistes. De quoi **s'encanailler sans quitter** les beaux quartiers [...] Le **bourgeois** s'amuse toujours de la même manière, avec le même **cynisme**, de la pauvreté et du populaire. On peut lui imaginer [...] des **frissons sans risques** et des **pâmoisons de pacotille**

« Bonjour tristesse », *Télérama*, 13 février 2002

La culture émergente ne saurait sans doute plus aujourd'hui *qu'émerger d'un squat*, ou d'une friche, fût-elle **entretenu artificiellement** en plein 16^e arrondissement [...] friche, **squat, ou relent de l'un et de l'autre**

« L'art contemporain dans le déglingué chic des bords de Seine », *Le Monde*, 26 janvier 2002

Sa localisation au cœur du seizième arrondissement et ses possibilités financières (publiques et privées) sont vécues comme des provocations par les squatters qui survivent tous les jours dans la précarité et l'illégalité. Suite à des manifestations lors de l'inauguration du Palais de Tokyo, un festival a été organisé par le Palais et différents squats d'artistes parisiens. Les objectifs de ce festival étaient multiples. Des débats réunissant squatters, professionnels du monde de l'art, chercheurs et représentants d'institutions publiques ont permis de mettre en lumière les spécificités du travail en squat, les difficultés rencontrées par les squatters et les réponses apportées par les pouvoirs publics. Un projet d'archivage des informations et documents sur les squats d'artistes parisiens a été lancé. Surtout, ce festival incitait le public à visiter les squats d'artistes et à apprécier par lui-même la qualité des œuvres et les conditions de vie des artistes. A cette fin, une carte localisant l'ensemble des squats participants a été éditée. La presse s'est emparée du festival ; tous les journaux nationaux lui ont consacré un ou plusieurs articles. Mais ensuite, progressivement, les squats d'artistes sont retournés dans l'ombre, dans le *off*.

⁴⁷⁵ « Les nouveaux lieux de l'art contemporain », *L'Express*, 17 janvier 2002.

⁴⁷⁶ « Palais de Tokyo, l'art en chantier », *Beaux Arts*, janvier 2002.

⁴⁷⁷ « Boum Boum », *Les Inrockuptibles*, 15 février 2002.

Fig. 26.

Le festival *Art et squats* : un évènement très médiatiséSource : *Flyer* édité par le Palais de Tokyo

En fait, l'évènement qui est le plus fréquemment l'objet d'un article est la (menace de) fermeture d'un squat. En effet, si les médias rendent souvent compte de l'intervention policière pour l'expulsion d'un squat, la plupart des articles font surtout mention d'un *risque imminent* d'expulsion. Dès 2000, la presse annonçait que le squat Chez Robert Electron Libre « *risque de fermer* »⁴⁷⁸. Aujourd'hui, la ville de Paris a acheté le bâtiment et doit réaliser des travaux pour pérenniser l'occupation du collectif d'artistes ! Cette présence dans les médias est pour les artistes une protection face aux expulsions. D'après Yabon (leader du mouvement squat), un squat médiatisé permet de squatter les médias et de freiner la répression policière (Technikart, mars 2000). Ils reconnaissent les utiliser comme une arme, ou du moins comme une stratégie : « *nous avons appelé les journaux que nous connaissions. Deux articles sont parus coup sur coup dans Le Figaro et Libération. Les autres ont suivi* »⁴⁷⁹. De même, le choix des squatters de La Bourse de s'installer en face de l'AFP et à proximité des principales rédactions parisiennes⁴⁸⁰ a sans doute permis d'accélérer la prise de conscience par les journalistes de l'émergence d'un nouveau phénomène urbain. Par cette médiatisation, les squatters sensibilisent le public à leurs problèmes et leurs revendications. En mettant en avant le risque d'une expulsion imminente, le journaliste peut susciter la curiosité du lecteur, qui doit se dépêcher de venir avant qu'il ne soit trop tard : « *faites vite, car le squat de la rue de Rivoli est censé vider les lieux le 4 août. Sauf décision providentielle* »⁴⁸¹. L'instabilité du squat d'artistes en fait un « évènement », et par sa médiatisation, le touriste autochtone est invité à assister à cet évènement, à capter l'air du temps, et ainsi, pouvoir affirmer : « *j'étais là !* ». Si cette médiatisation permet de faire connaître les squats d'artistes et d'y attirer un certain public, n'est-elle pas aussi un moyen de surévaluer l'ampleur du phénomène ?

⁴⁷⁸ *Le Figaro*, 25 juillet 2000, « Des artistes dans l'engrenage de l'expulsion ».

⁴⁷⁹ « Squats d'artistes: les combats de la bohème chic », *Le Point*, 25 août 2000.

⁴⁸⁰ Comme ce fut le cas pour le squat place de la Bourse, premier squat massivement médiatisé.

⁴⁸¹ *Télérama*, 29 juin 2000, « Promenade au squat ».

* * *

Les cultures *off* jouent des rôles très différents dans l'imaginaire touristique de Berlin et Paris. A Berlin, la présence des lieux *off* dans les guides de voyage les définit en tant qu'objets touristiques à part entière. Ils sont à visiter au même titre qu'un musée, un monument ou un grand magasin. Une telle visite paraît même incontournable pour le touriste s'il veut vivre une expérience berlinoise typique. Les lieux *off* participent à la construction de l'image de la ville, dont ils deviennent des *mythes*. Le *off* est présenté comme une spécificité berlinoise, que le touriste doit s'empresse de découvrir car de nombreux lieux *off* sont menacés de disparition. Quel sera alors le caractère distinctif de la ville ?

A Paris, le *off* est absent des guides de voyages. Les touristes ont tant à faire, que visiter le *off* n'est pas une priorité. En fait, l'image touristique de Paris (Le Louvre, la Tour Eiffel, Montmartre, le Moulin Rouge, l'Arc de Triomphe) est tellement forte qu'il est difficile d'en détourner le visiteur. Le parisien, touriste de sa propre ville, est le défricheur des nouveaux espaces à visiter. Grâce aux médias locaux, qui en matière de vie culturelle jouent un rôle de guide, le touriste autochtone a connaissance du dynamisme de la scène *off*. Malgré les efforts de la municipalité pour promouvoir la création, l'image de Paris ne parvient pas à se détacher d'une vision passéiste de la ville. En matière touristique, cette domination d'une représentation muséale de la ville est sans doute un atout longuement exploitable. Mais en matière de concurrence économique, la difficulté de dépasser cette image ne porte-t-elle pas préjudice à l'attractivité de la métropole ?

Conclusion

Les trois thématiques abordées dans cette thèse permettent des conclusions de nature différente quant au rôle des pratiques culturelles *off* dans les dynamiques urbaines.

Nous avons d'abord montré comment et pourquoi des lieux culturels *off* ont été intégrés à des opérations d'urbanisme. L'appropriation de l'enjeu culturel par les collectivités locales est à l'origine de son instrumentalisation dans les politiques urbaines, et favorise la prise en compte des acteurs culturels locaux, en particulier *off*. L'exemple des Frigos met en évidence le poids des associations locales dans l'évolution du projet d'aménagement. A l'origine de la Zac, l'aménageur et la ville n'avaient pas mesuré l'intérêt des Frigos, ni anticipé les enjeux liés à la culture et au patrimoine. Face à la résistance des associations et des occupants, les opérateurs du projet ont cédé et ont décidé la conservation des Frigos. L'absence de préparation et de préfiguration de la question artistique explique en partie l'imbroglio dans lequel s'est enlisée une concertation inappropriée. Aujourd'hui, après huit années de négociations pourtant non abouties, les Frigos sont devenus un élément-clé de l'image du quartier et sont instrumentalisés comme tel par l'aménageur pour produire l'image d'un quartier vivant et créatif.

L'exemple des Pompes Funèbres montre que certains enseignements ont été tirés de cette expérience. Ici, il ne s'agit plus de nier le *off*, mais de s'en inspirer pour créer un nouveau lieu culturel. Trouver de nouvelles sources d'inspiration pour l'action culturelle municipale est une manière de symboliser le changement de majorité. A une autre échelle, le *off* est un instrument de la requalification du secteur Chapelle-Stalingrad, où se situent les Pompes Funèbres. La présence d'artistes et d'acteurs des milieux culturels *off* contribue à la sécurisation du quartier, préalable à son aménagement et à sa valorisation.

L'exemple sud-africain permet d'aborder la question de la diffusion des modèles d'action et de s'interroger sur les bénéfices attendus de la création d'équipements culturels. Ce quartier

culturel, créé à la suite de l'installation de lieux artistiques *off*, attire peu le public, contrairement à d'autres opérations urbaines répondant aux modes de vie et de consommation d'une population ciblée. En réalité, la création de Newtown semble avoir des motivations similaires à celles de l'instrumentalisation du *off* dans le quartier Chapelle-Stalingrad : le *off* s'avère être un outil légitime de pacification d'un secteur central, préalable à la reconquête du centre d'affaires.

Les dynamiques de valorisation foncière des quartiers centraux, sont enclenchées et alimentées par des valeurs et représentations symboliques. Les processus de gentrification sont une manifestation des besoins, goûts et aspirations d'une population à forte consommation symbolique, que R. Florida appelle « la classe créative ». D'ailleurs, l'intégration du *off* par les pouvoirs publics met en évidence la prise de conscience des enjeux portés par le besoin d'attirer et de maintenir cette population. Le rôle des artistes et la dimension profondément symbolique de la gentrification ne sont pas contredits, même si l'étude des squats d'artistes apporte peu d'éléments supplémentaires. En effet, les squats d'artistes étant avant tout des espaces de travail et de production, ils n'ont pas nécessairement vocation à accueillir du public, et donc à être connu par lui. Or la consommation symbolique est au cœur du processus de gentrification. Une enquête similaire pourrait être menée à partir d'autres lieux *off*, plus orientés vers la consommation et donc plus fréquentés par le public, comme par exemple les cafés-concerts, les petits théâtres indépendants, etc. Dans l'est parisien, par exemple, des lieux de spectacle comme la Maroquinerie, la Flèche d'Or, le Zèbre ou le Nouveau Casino participent-ils à la revalorisation de leur quartier ? Les squats d'artistes révèlent toutefois l'importance d'un élément déclencheur ainsi que la nécessité d'une relative pérennité et publicité des lieux *off* pour permettre d'engager un processus de valorisation. Les squats d'artistes sont, à cause de leur illégalité, instables. Leurs effets potentiels ne sont pas durables. Ainsi, nous avons mis en évidence que, dans les secteurs où étaient installés des squats, ceux qui ont connu un processus de valorisation plus rapide sont ceux où les squats sont restés le plus longtemps. Mais s'ils peuvent enclencher des processus de valorisation, d'autres éléments ou équipements (comme une aide publique à la réhabilitation, la création d'équipements publics, l'installation de lieux de consommation culturelle comme des cafés-concerts) doivent intervenir pour inscrire durablement et amplifier cette dynamique.

Ce caractère temporaire du squat participe à sa valorisation symbolique dans le sens où il devient un événement, voire un *happening* urbain. Cette dimension événementielle participe à sa touristification. L'inconstance du squat rend sa visite plus précieuse : en s'y rendant, le touriste capte l'air du temps, participe à un micro-événement, et pourra dire : « *j'étais là !* ». La visite ou la connaissance des milieux *off* est ainsi un marqueur distinctif pour celui qui sait, qui a connaissance de ce qui se passe dans la cité, de ce qui change, de ce qui est nouveau et éphémère. En ce sens, le *off* s'intègre dans les pratiques culturelles correspondant à l'univers cultivé « branché ». Les médias informent différemment le touriste sur l'actualité des scènes culturelles *off*, selon les villes, et selon le type de touriste visé. Ainsi, la scène culturelle *off* est présentée par les guides de voyage comme une spécificité berlinoise, produit de l'histoire singulière de la ville ; le *off* est un élément de l'expérience touristique et de l'image de la ville.

Pour le touriste à Berlin, assister à des événements culturels *off* s'apparente à la participation à un événement historique : la réunification et l'invention d'une nouvelle capitale. Par contre, à Paris, le poids des références, des récits et des images est tel que la création contemporaine est négligeable dans les représentations touristiques de la ville. Le *off* ne devient touristique que pour les autochtones, qui souhaitent se démarquer des flots touristiques. On peut se demander dans quelle mesure l'absence ou, du moins, la faible présence de la créativité et du *off* dans les représentations touristiques de Paris ne porte pas préjudice à son image. En effet, malgré sa politique d'animation urbaine (que d'ailleurs certains critiquent) et une volonté réelle de promotion de la création, la municipalité actuelle ne joue pas pleinement la carte de la créativité dans sa communication, utilisant encore les vieilles ficelles de l'image chic et romantique de Paris. C'était par exemple le choix de présentation retenu pour la candidature aux Jeux Olympiques de 2012. Or le vainqueur de cette compétition, Londres, a misé sur son caractère jeune et cosmopolite. Est-ce un signe du décalage voire du décrochage de Paris sur la scène internationale ?

Il ressort de l'ensemble de nos études de cas que si l'instrumentalisation des cultures *off* peut permettre la valorisation d'espaces urbains, elle se heurte à des limites propres au caractère *off* de ces pratiques. Le *off* est par nature singulier ; chaque expérience est unique. Les tentatives d'imitation de lieux *off* s'avèrent mal perçues : l'architecture intérieure volontairement inachevée et déglinguée du Palais de Tokyo a fait sourire les commentateurs à son ouverture et a provoqué la colère des squatters et acteurs de la scène culturelle *off*, choqués par ce simulacre de lieu *off*. L'exemple sud-africain montre que le *off* ne se décrète pas, et qu'utiliser les cultures *off* pour valoriser un espace urbain nécessite une connaissance fine de la place du *off* dans la production culturelle et symbolique locale. Les retards pris par le projet de requalification des Pompes Funèbres s'expliquent sans doute également par la hantise de ses promoteurs de commettre des erreurs similaires. Les scènes culturelles *off* ne sont pas reproductibles, leur instrumentalisation non plus.

D'autre part, le *off*, en particulier les lieux illégaux comme les squats, est instable et temporaire. La plupart des occupations durent moins d'un an. Or, excepté par sa dimension événementielle, pour qu'un lieu *off* ait un effet valorisant, une certaine durée d'occupation est nécessaire pour laisser le temps au bouche-à-oreille de faire son œuvre. Par exemple, le Cirque Electrique, installé sur la Cour du Maroc, a dû quitter les lieux au début des travaux de réalisation du jardin, alors que sa réputation commençait à l'inscrire dans le paysage culturel parisien (notamment par l'opération Paris Quartier d'été). Si le *off* peut enclencher des processus de valorisation, d'autres interventions sont nécessaires pour les inscrire dans la durée, au risque, sinon, d'un essoufflement des dynamiques.

Enfin, les acteurs du *off* résistent aux tentatives d'instrumentalisation de leurs activités par les pouvoirs publics. Dans le cas du quartier Chapelle-Stalingrad, les acteurs *off* rencontrés ont conscience qu'ils permettent la sécurisation du site. Mais ils refusent leur expulsion lorsque la municipalité décide d'entamer les travaux de réalisation d'opérations urbaines. En effet, dans la plupart des exemples que nous avons abordés, la gestion de la vacance grâce à l'occupation des locaux par des acteurs culturels *off* afin de limiter des intrusions non désirées, a été très

fréquemment utilisée. Dans la plupart des cas, les propriétaires publics se sont trouvés face aux mêmes résistances de la part des occupants lorsqu'ils souhaitent ensuite les déloger. D'autre part, les exemples d'occupations temporaires (légalisées ou non) ont tous mis en évidence le problème de la sécurité des bâtiments et de la responsabilité des propriétaires. En effet, les locaux occupés respectent rarement les normes de sécurité, et en cas d'incident, la responsabilité du propriétaire est engagée, risque qu'une municipalité peut difficilement prendre.

Il apparaît à l'issue de cette thèse, qu'analyser les mutations urbaines à travers l'instrumentalisation de la culture, et en particulier de la culture *off*, est pertinent à plusieurs égards, et permet, par ailleurs d'aborder plusieurs points problématiques qui pourraient être l'objet d'un approfondissement futur.

Dans le premier chapitre, nous avons mis en évidence comment les mondes de l'art sont perçus en tant que précurseurs de changements sociaux, et comment la figure valorisante de l'artiste est utilisée aujourd'hui pour représenter voire légitimer un certain nombre d'évolutions sociales. Par exemple, la comparaison avec l'organisation du travail artistique rend plus acceptable socialement la tendance à la flexibilité et à la précarisation de l'emploi dans d'autres secteurs d'activité. Nous avons également montré, dans le second chapitre, en quoi la culture était un champ d'expérimentation de l'action publique, en particulièrement en matière de contractualisation entre l'Etat, les collectivités locales et des partenaires privés. Ainsi, le poids symbolique de l'artiste et du monde culturel explique en grande partie l'instrumentalisation de la présence artistique à d'autres fins que la simple action culturelle. Par ailleurs, le principe du système *in/off* permet de sortir de la sphère artistique pour évoquer l'articulation entre *in* et *off* dans d'autres registres où, comme la politique (altermondialisation) et l'économie (alterconsommation).

Ensuite, en matière de développement territorial, si les débats suscités par les théories de R. Florida sur la classe créative se sont focalisés sur la dimension productive de ces créatifs, la diffusion des processus de gentrification, dont la « classe créative » est le vecteur, met en évidence les enjeux portés par la consommation, notamment symbolique, pour le développement des territoires. Pour certains auteurs comme L. Davezies, la consommation tendrait à surpasser la production en tant que générateur de ressources territoriales. Attirer des individus qui dépensent leur argent (touristes, retraités) serait-il plus important qu'attirer des entreprises ? Les opérations d'urbanisme se centrent de plus en plus sur des activités de consommation (loisirs, commerces, culture), et il apparaît que l'instrumentalisation de la culture dans les projets urbains s'intègre à des stratégies de peuplement visant les catégories moyennes et supérieures. Dans quelle mesure les politiques urbaines ciblent-elles essentiellement des populations solvables et dépensières ? Dit autrement, pour qui pense-t-on et fait-on la ville aujourd'hui ?

Enfin, à travers l'ensemble des questions abordées, un certain nombre de points interpellent l'urbaniste dans sa pratique. La protection du patrimoine a été mobilisée dans plusieurs de nos exemples pour contrecarrer des projets urbains. Les Frigos sont devenus des témoins de l'histoire industrielle à Paris Rive gauche, la halle Pajol est une « cathédrale de la mémoire des

cheminots », la maison où vécut tel ou tel artiste fait aujourd'hui partie de patrimoine touristique local, etc. Que traduit ce désir de patrimonialisation ? L'aménageur doit-il se plier aux demandes des riverains ? Sinon, comment peut-il y résister ? Est-il possible d'intervenir et d'innover dans la ville constituée ? La conservation de bâtiments industriels ou d'entrepôts pose ensuite la question de la programmation. Que faire de ces vastes espaces ? Comment les transformer, pour quels usages et pour quels usagers ? Par exemple, à Paris Rive gauche se pose la question du devenir de la Halle Freyssinet.

La question du patrimoine rejoint le problème plus général des paysages urbains, et de l'importance des pratiques vernaculaires. La création de villes ou de quartiers nouveaux se heurte à l'absence d'historicité, de pratiques vernaculaires, et, selon nous, de culture *off*. Ainsi, le projet Paris Rive gauche, où, à l'origine, quasiment tous les bâtiments existants devaient être détruits, a évolué, sous l'influence et l'action des associations (de protection du patrimoine, de la nature, des Frigos). Aujourd'hui, les bâtiments anciens de ce quartier en deviennent les symboles et les points de repères historiques. L'ensemble de ces questions met en évidence l'importance pour les territoires de la production de différences et de spécificités locales. Un des prolongements possibles de cette recherche pourrait être de sortir de la ville centre pour analyser le rôle de la consommation symbolique et des cultures *off* dans les banlieues ou dans des espaces périurbains. Comment produire du sens dans des espaces nouvellement urbanisés ?

Un des objectifs de cette thèse est de mettre en évidence l'importance du *off* pour les villes. En effet, il est paradoxal pour des professionnels de l'urbain, pour des architectes et des urbanistes, de concevoir que « l'urbanité » apparaît là où elle n'a pas été planifiée. Admettre que les espaces en friches, les lieux *off*, les lieux non planifiés sont les lieux de l'émergence de nouvelles dynamiques urbaines est un aveu d'humilité qu'il conviendrait de prendre en compte dans l'action urbaine. Mais le *off* est par définition insaisissable, et lorsque l'aménageur (ou le chercheur) croit l'attraper, il s'échappe !

Bibliographie

Bibliographie générale

- Abeles M. (2002) *Les nouveaux riches. Un ethnologue dans la Silicon Valley*, Paris, Odile Jacob.
- Abu-Lughod J. L. (Ed.) (1994) *From Urban Village to East Village : the Battle for New York's Lower East Side*, Cambridge, Blackwell.
- Adef (Ed.) (2004) *Les mécanismes fonciers de la ségrégation*, Paris, Adef.
- Alexander J. C., Smith P. (1998) "Sociologie culturelle ou sociologie de la culture? Un programme fort pour donner à la sociologie son second souffle", *Sociologie et sociétés*, vol.30, n°1, p.1-10.
- Allemand S., Ascher F., Levy J. (Eds.) (2004) *Les sens du mouvement*, Paris, Belin, Institut pour la ville en mouvement.
- Amirou R. (2000) *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Appadurai A. (1990) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Theory, Culture and Society*, n°7, p.295-310.
- Appadurai A. (1996) *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- Appadurai A. (2002) "The Right to Participate in the Work of the Imagination. An interview by Arjen Mulder", in Mulder A. (Ed.), *TransUrbanism*, Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, p.33-47.
- Apur (2002) *Esquisse d'un portrait sociodémographique des parisiens, Elaboration du Plan Local d'Urbanisme*, Paris, Apur.
- Ascher F. (1995) *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob.
- Ascher F. (1998a) "La fin des quartiers", in Haumont N. (Ed.), *L'urbain dans tous ses états : Faire, vivre, dire la ville*, Paris, l'Harmattan, p.183-201.
- Ascher F. (1998b) "Les institutions des villes face à trois dynamiques urbaines : la vitesse, la spécialisation et l'autonomie", in May N., Veltz P., Landrieu J., et al (Eds.) *La ville éclatée*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, p.81-91.
- Ascher F. (2001) *Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs. Essai sur la société contemporaine*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Ascher F. (2003) "Modes de vie, consommation et dynamiques urbaines", in Bourdin A. (Ed.), *La société urbaine du XXIe siècle*, Paris, IAURIF.

- Ascher F. (2005) *Le mangeur hypermoderne*, Paris, Odile Jacob.
- Ascher F., Godard F. (1999) "Vers une troisième solidarité", *Esprit*, p.168-188.
- Ascher F., Unesco. (1984) *Tourisme - sociétés transnationales et identités culturelles*, Paris, Unesco.
- Atkinson R. (2003) "Domestication by Cappuccino or a Revenge on Urban Space? Control and Empowerment in the Management of Public Spaces", *Urban Studies*, vol.40, n°9, p.1829-1943.
- Atkinson R., Bridge G. (Eds.) (2005) *Gentrification in a Global Context. The New Urban Colonialism*, London, Routledge.
- Aubert N. (Ed.) (2004) *L'individu hypermoderne*, Sociologie clinique, Ramonville Saint-Agne, Erès.
- Aubry M. (Ed.) (2004) *Culture toujours... et plus que jamais!*, La Tour d'Aigues, Edition de l'Aube.
- Augé M. (1992) *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, La librairie du XXème siècle.
- Augustin J.-P., Latouche D. (Eds.) (1998) *Lieux culturels et contextes de villes*, Bordeaux, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Authier J. Y. (1993) *La vie des lieux. Un quartier du Vieux-Lyon au fil du temps*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Authier J. Y. (1995) "Formes et processus de ségrégation dans les quartiers anciens centraux réhabilités. L'exemple du quartier Saint-Georges à Lyon", *Sociétés Contemporaines*, n°22-23, p.107-126.
- Authier J.-Y. (2003) "La gentrification du quartier Saint-Georges à Lyon : un côtoiement de mobilités différenciées", in Bidou-Zachariasen C. (Ed.), *Retour en ville*, Paris, Descartes et Cie, p.105-126.
- Authier J. Y., Bensoussan B., Grafmeyer Y., et al. (Eds.) (2001) *Du domicile à la ville. Vivre en quartier ancien*, Paris, Anthropos, coll. Villes.
- Badcock B. (2001) "Thirty Years On: Gentrification and Class Changeover in Adelaide's Inner Suburbs, 1966-96", *Urban Studies*, vol.38, n°9, p.1559-1572.
- Bailey N., Robertson D. (1997) "Housing Renewal, Urban Policy and Gentrification", *Urban Studies*, vol.34, n°4, p.561-578.
- Bain A. L. (2003) "Constructing Contemporary Artistic Identities in Toronto Neighborhoods", *The Canadian Geographer*, vol.47, n°3, p.303-317.
- Bajoit G. (2004) "Synthèse de la plénière "Penser le lien social"", *L'individu social. Autres réalités, autre sociologie?*, Tours, Association Internationale des Sociologues de Langue Française.
- Barthes R. (1956) *Mythologies*, Paris, Seuil.
- Bassand M. (2001) "Métropoles et métropolisation", in Bassand M., Kaufmann V., Joye D. (Eds.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p.3-16.
- Bassand M., Leresche J.-P. (Eds.) (1994) *Les faces cachées de l'urbain*, Berne, Peter Lang.
- Bassett K. (1993) "Urban Cultural Strategies and Urban Regeneration: a Case Study and Critique", *Environment and Planning A.*, vol.25, p.1773-1788.
- Baudrillard J. (1970) *La société de consommation*, Paris, Folio.
- Beauregard R. (1986) "The Chaos and Complexity of Gentrification", in Smith N., Williams P. (Eds.), *Gentrification and the City*, Boston, Allen & Unwin, p.35-55.
- Beck U. (2001) *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Alto Aubier.
- Beck U., Giddens A., Lash S. (1994) *Reflexive Modernization : Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Cambridge, Polity Press.
- Becker H. S. (1963) *Outsider. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, AM Métailié.
- Becker H. S. (1983) "Mondes de l'art et types sociaux", *Sociologie du travail*, n°4, p.404-417.
- Bellavance G., Valex M., Ratté M. (2004) "Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels de nouvelles élites omnivores", *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.27-57.
- Benhamou F. (2004) *L'économie de la culture*, Paris, Éditions La Découverte.

- Benhamou F. (2005) "Industries culturelles, mondialisation et marchés nationaux", in Saez G. (Ed.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La documentation française, p.139-143.
- Benoit-Guilbot O. (1986) "Quartiers-dortoirs ou quartiers-villages?" in Programme Observation du Changement Social (Ed.), *L'esprit des lieux*, Paris, Editions du CNRS, p.127-156.
- Berger P. L., Luckmann T. (1996) *La construction sociale de la réalité*, Paris, A. Colin.
- Bey H. (1997) *TAZ Zone Autonome Temporaire*, Paris, Editions de l'Eclat.
- Bianchini F. (1993) "Remaking European Cities: the Role of Cultural Policies", in Bianchini F., Parkinson M. (Eds.), *Cultural Policy and urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- Bianchini F., Parkinson M. (1993) *Cultural Policy and Urban Regeneration : the West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- Bidou C. (1984) *Les aventuriers du quotidien. Essai sur les nouvelles classes moyennes*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bidou C. (2002) "Les nouvelles couches moyennes en ville", *La société urbaine du XXIème siècle*, Paris, IAURIF.
- Bidou-Zachariassen C. (Ed.) (2003) *Retours en ville*, Paris, Descartes & Cie.
- Bidou-Zachariassen C. (2004) "Gentrification: le tabou français", *Esprit*, n°303, p.62.
- Boino P., Chaudoir P. (2004) *Les services publics culturels au risque de la métropolisation. Note d'avancement, Programme de recherche du Puca: Polarisation sociale de l'urbain et services publics*, Lyon, Institut d'Urbanisme de Lyon.
- Boltanski L., Chiapello E. (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Booth P., Boyle R. (1993) "See Glasgow, See Culture", in Bianchini F., Parkinson M. (Eds.), *Cultural Policy and Urban Regeneration. The West European Experience*, Manchester, Manchester University Press.
- Bordeuil J.-S. (1994) "Soho, ou comment le "village" devint planétaire", *Villes en Parallèle*, n°20-21, p.145-181.
- Boulin J.-Y. (Ed.) (2002) *La Ville à mille temps*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Bourdieu P. (1975) "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°2, p.67-94.
- Bourdieu P. (1977) "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, p.3-43.
- Bourdieu P. (1979) *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- Bourdieu P. (1990) "Un contrat sous contraintes", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°81-82.
- Bourdieu P., Darbel A. (1966) *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, Editions de Minuit.
- Bourdin A. (1984) *Le patrimoine réinventé*, Paris, PUF.
- Bourdin A. (1994) *L'influence des agents immobiliers sur la décision d'achat d'un logement ancien*, Paris, Plan Construction et Architecture.
- Bourdin A. (1998) "L'acheteur, le vendeur et l'intermédiaire : pour une sociologie des situations, des acteurs et des décisions sous contrainte", in Haumont N. (Ed.), *L'urbain dans tous ses états : faire, vivre, dire la ville*, Paris, l'Harmattan, p.103-120.
- Bourdin A. (2005) *La métropole des individus*, La Tour D'Aigues, Editions de l'aube.
- Bourdin A., Masbouni A. (Eds.) (2004) *Un urbanisme des modes de vie*, Paris, Editions du Moniteur.
- Bridge G. (1993) *Gentrification, Class and Residence : a Reappraisal*, Bristol, University of Bristol. School for Advanced Urban Studies.
- Bridge G. (1995) "The Space for Class? On Class Analysis in the Study of Gentrification", *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°20, p.236-247.
- Bridge G. (2001a) "Bourdieu, Rational Action and Time-Space Strategy of Gentrification", *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol.26, p.205-216.
- Bridge G. (2001b) "Estates Agents as Interpreters of Economic and Cultural Capital: The Gentrification Premium in the Sydney Housing Market", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.25, n°1, p.87-101.

- Brito Henriques E., Thiel J. (2000) "The Cultural Economy of Cities: A Comparative Study of the Audiovisual Sector in Hamburg and Lisbon", *European Urban and Regional Studies*, vol.7, n°3, p.253-267.
- Brooks D. (2000) *Les bobos. Les bourgeois bohèmes*, Paris, Florent Massot.
- Brown A., O'Connor J., Cohen S. (2000) "Local Music Policies Within a Global Music Industry: Cultural Quarters in Manchester and Sheffield", *Geoforum*, n°31, p.437-451.
- Bruce-Briggs B. (1979) *The New Class?*, New Brunswick, Transaction Books.
- Bruckner P., Finkielkraut A. (1979) *Au coin de la rue, l'aventure*, Paris, Le Seuil.
- Brun J., Rhein C. (Eds.) (1994) *La Ségrégation dans la ville*, Paris, L'Harmattan.
- Brunsvick A. (2005) *Avignon, Scènes d'avenir. Rapport d'évaluation, d'analyse et de propositions portant sur la partie off du festival d'Avignon*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles.
- Burgess E. W. (1925) "La croissance de la ville. Introduction à un projet de recherche", in Grafmeyer Y., Joseph I. (Eds.), *L'Ecole de Chicago*, Paris, Aubier, p.131-147.
- Butler T. (1997) *Gentrification and the Middle Classes*, Aldershot ; Brookfield USA, Ashgate.
- Butler T., Robson G. (2003) "Negotiating Their Way In: The Middle Classes, Gentrification and the Deployment of Capital in a Globalising Metropolis", *Urban Studies*, vol.40, n°9, p.1791-1809.
- Caffyn A., Lutz J. (1999) "Developing the Heritage Tourism Product in Multi-Ethnic Cities", *Tourism Management*, vol.20, p.213-221.
- Carpenter J., Lees L. (1995) "Gentrification in New York, London and Paris: An International Comparison", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.19, n°2, p.287-303.
- Castells M. (1972) *La question urbaine*, Paris, F. Maspero.
- Castells M. (1983) *The City and the Grassroots : a Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*, London, Eng. Berkeley, E. Arnold ; University of California Press.
- Castells M. (1998) *La société en réseaux : l'ère de l'information*, Paris, Fayard.
- Castells M., Mollenkopf J. H. (Eds.) (1991) *Dual City : Restructuring New York*, New York, Russell Sage Foundation.
- Caulfield J. (1994) *City form and everyday life : Toronto's gentrification and critical social practice*, Toronto, University of Toronto Press.
- Cazes G. (1992) *Tourisme et Tiers-Monde : un bilan controversé : les nouvelles colonies de vacances*, Paris, L'Harmattan.
- Cazes G., Potier F. (1996) *Le tourisme urbain*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?
- Cazes G., Potier F. (Eds.) (1998) *Le tourisme et la ville : expériences européennes*, Collection Tourismes et sociétés, Paris, L'Harmattan.
- Chadouin O., Godier P., Tapie G. (2000) *Du politique à l'oeuvre: Bilbao, Bordeaux, Bercy, San Sebastien. Système et acteurs des grands projets urbains et architecturaux*, La Tour D'Aigues, Editions de l'Aube.
- Chalvon-Demersay S. (1984) *Le triangle du XIVème: des nouveaux habitants dans un vieux quartier de Paris*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme.
- Champagne P. (1984) "La manifestation. La production de l'évènement politique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°101-102, p.40-62.
- Charmes E. (2003) *Le retour à la rue: entre paysages et usages. Rue des Cascades, rue de l'Ermitage, Belleville, Paris*, Paris, Rapport pour le Ministère de l'Ecologie (programme "Politiques publiques et paysages: analyse, évaluation, comparaisons"), p.248.
- Charmes E. (2005) *La vie périurbaine face à la menace des gated communities*, Paris, L'Harmattan, coll. Villes et entreprises.
- Charmes E. (2006) *La rue, village ou décor ? Parcours dans deux rues de Belleville*, Grâne, Créaphis.
- Chatterton P., Hollands R. (2003) *Urban Nightscapes. Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, Londres, Routledge.

- Chaudoir P. (2000) *Discours et figures de l'espace public à travers les "arts de la rue". La ville en scènes*, Paris, L'Harmattan.
- Chaudoir P., De Maillard J. (Eds.) (2004) *Culture et politique de la ville. Une évaluation*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Chenu A., Tabard N. (1993) "Les transformations socioprofessionnelles du territoire français, 1982-1990", *Population*, vol.6, p.1735-1770.
- Chesnel M. (2001) *Le tourisme culturel de type urbain: aménagement et stratégies de mise en valeur*, Paris, L'Harmattan.
- Chiapello E. (1998) *Artistes Versus Managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- Choay F. (1992) *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.
- Chombart de Lauwe P. H. (1982) *La fin des villes : mythe ou réalité*, Paris, Calmann-Lévy.
- Chung C. J., Inaba J., Koolhaas R. (Eds.) (2002) *The Harvard Design School Guide to Shopping*, Paris, Taschen.
- Cochrane A. D., Jonas A. (1999) "Reimagining Berlin: World City, National Capital or Ordinary Place?" *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°2, p.145-164.
- Cockerell N. (1998) "Les grandes tendances du tourisme urbain en Europe", in Cazes G., Potier F. (Eds.), *Le tourisme et la ville: expériences européennes*, Paris, L'Harmattan, p.27-32.
- Coing H. (1966) *Rénovation urbaine et changement social, l'îlot no.4 (Paris, 13e)*, Paris, Editions ouvrières.
- Cole D. B. (1987) "Artists and Urban Redevelopment", *The Geographical Review*, vol.77, n°4, p.391-407.
- Coloos B. (1995) "La production et la gestion de l'habitat", in Ascher F. (Ed.), *Le logement en questions*, La Tour d'Aigues, Edition de l'Aube, p.69-108.
- Coloos B., Calcoen F., Driant J.-C., et al. (Eds.) (1997) *Comprendre les marchés du logement*, Paris, L'Harmattan, coll. Villes et entreprises.
- Conforti J. M. (1996) "Ghettos as Tourism Attractions", *Annals of Tourism Research*, vol.23, n°4, p.830-842.
- Corgier F. (2002) *L'appropriation d'un quartier en mutation par les "Bourgeois-Bohèmes". Le canal Saint Martin dans le 10ème arrondissement*, Mémoire de DESS Urbanisme et Aménagement, sous la direction de Hauvuy J.-C., Institut Français d'Urbanisme, Champs sur Marne, Université Paris 8.
- Côté J.-F. (1998) "La société de communication à la lumière de la sociologie de la culture: idéologie et transmission de sens", *Sociologie et sociétés*, vol.30, n°1, p.1-16.
- Coulangeon P. (1999) *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : Sociologie des carrières et du travail musical*, Paris, Harmattan.
- Coulangeon P. (2004) "Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie. Le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète?" *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.59-85.
- Coulangeon P. (2005) *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La découverte, collection Repères.
- Crettiez X., Sommier I. (Eds.) (2002) *La France rebelle. Tous les foyers, mouvements et acteurs de la contestation*, Paris, Editions Michalon.
- Cuche D. (2001) *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, Repères.
- Dangschat J. S., Felde W. (1992) "Embourgeoisement: la ségrégation résidentielle par les capitaux économiques, sociaux et culturelles", in Lelièvre E., Levy-Vroelant C. (Eds.), *La ville en mouvement : habitat et habitants*, Paris, L'Harmattan, p.141-153.
- Dansereau F. (1985) "La réanimation urbaine et la reconquête des quartiers anciens par les couches moyennes: tour d'horizon de la littérature nord-américaine", *Sociologie du travail*, n°2, p.191-205.
- Dapporto E., Sagot-Duvaurox D. (2000) *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence*, Paris, La Documentation Française, Questions de culture.
- Davezies L., Veltz P. (2006) "Territoires: nouvelles mobilités, nouvelles inégalités", *Le Monde*, 21 mars 2006.
- Delisle G. (2003) *Pyongyang*, Paris, L'association.

- Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication (1996) "Les activités artistiques amateur", *Développement culturel*, n°109.
- Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication (1998) "Les pratiques culturelles des Français. Evolution 1989-1997", *Développement culturel*, n°124.
- Département des Etudes et de la Prospective, Ministère de la Culture et de la Communication (2000) "Les dépenses des ménages pour la culture. Evolutions et déterminants", *Développement culturel*, n°132.
- Devocht S. (2004) *Gaytrification. On the City and Sexual Identity*, 2004.
- Djian J.-M. (2005) *Politique culturelle: la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, Folio.
- Donnat O. (1994) *Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.
- Donnat O. (2002) "La démocratisation de la culture en France à l'épreuve des chiffres de fréquentation", *Circular*, n°14, p.2-3.
- Donnat O. (Ed.) (2003) *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La documentation française.
- Donnat O. (2004) "Les univers culturels des Français", *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.87-103.
- Donnat O. (2005) "La féminisation des pratiques culturelles", *Développement culturel*, n°147.
- Donnat O., Cogneau G. (1990) *Les pratiques culturelles des français, 1973-1989*, Paris, La Découverte / La Documentation Française.
- Donnat O., Tolila P. (Eds.) (2003) *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po.
- Donzelot J. (1999) "La nouvelle question urbaine", *Esprit*, p.87.
- Donzelot J. (2004) "La ville à trois vitesses: relégation, périurbanisation, gentrification", *Esprit*, n°303, p.14-39.
- Dubet F. (2002) *Le déclin de l'institution*, Paris, Seuil, coll. L'épreuve des faits.
- Dubet F., Martuccelli D. (1998) *Dans quelle société vivons-nous?*, Paris, Seuil, L'épreuve des faits.
- Eco U. (1985) *La guerre du Faux*, Paris, Grasset, Le livre de poche.
- Eeckhout B. (2001) "The 'Dysneyfication' of Times Square: Back to the Future?" in Gotham K. F. (Ed.), *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*, Oxford, JAI, Elsevier, p.379-428.
- Ehrenreich B., Ehrenreich J. (1979) "The Professional Managerial Class", in Walker P. (Ed.), *Between Labour and Capital*, Boston, South End Press, p.5-45.
- Epstein R. (2001) "Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne", *Mouvements*, n°13.
- Erickson B. H. (1996) "Culture, Class and Connections", *American Journal of Sociology*, vol.102, n°1, p.217-251.
- Ethis E. (Ed.) (2002) *Avignon, le public réinventé. Le Festival sous le regard des sciences sociales*, Paris, La Documentation Française.
- Fabiani J.-L. (2003) "Peut-on encore parler de légitimité culturelle?" in Donnat O., Tolila P. (Eds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, p.305-317.
- Fainstein S., Glastone D. (2004) "Evaluation du tourisme urbain", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°97, p.127-132.
- Fainstein S., Judd D. (1999) "Global Forces, Local Strategies, and Urban Tourism", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.1-17.
- Featherstone M. (1991) *Consumer Culture and Postmodernism*, London, Sage.
- Feifer M. (1985) *Going Places*, London, MacMillan.
- Florida R. (2002a) "Bohemia and Economic Geography", *Journal of Economic Geography*, vol.2, p.55-71.
- Florida R. (2003) "Cities and the Creative Class", *City & Community*, vol.2, n°1, p.3-19.
- Florida R., Tinagli I. (2004) *Europe in the Creative Age*, Pittsburg, Carnegie Mellon University.
- Florida R. L. (2002b) *The Rise of the Creative Class : and How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, NY, Basic Books.

- Freidson E. (1986) "Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique", *Revue Française de Sociologie*, vol.27, n°3, p.431-443.
- Fridman V., Ollivier M. (2004a) "Goûts, pratiques culturelles et inégalités sociales: branchés et exclus", *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.3-11.
- Fridman V., Ollivier M. (2004b) "Ouverture ostentatoire à la diversité et cosmopolitisme. Vers une nouvelle configuration discursive?" *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.105-126.
- Friedberg E., Urfalino P. (1984) *Le jeu du catalogue*, Paris, La documentation française.
- Fumaroli M. (1992) *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Editions de Fallois, Le livre de poche.
- Gale D. E. (1984) *Neighborhood Revitalization and the Post-industrial City: a Multinational Perspective*, Lexington, MA, Lexington Books.
- Gdaniec C. (1997) "Reconstruction in Moscow's Historic Centre: Conservation, Planning and Finance Strategies - the Example of the Ostozhenka District", *Geojournal*, vol.42, n°4, p.377-384.
- Germain A. (2004) "Montréal entre Chicago et Los Angeles : les quartiers de la diversité et le nouveau cosmopolitisme urbain", *L'individu social. Autres réalités, autre sociologie?*, Tours, Association Internationale des Sociologues de Langue Française.
- Giddens A. (1990) *The Consequences of Modernity*, Stanford, Calif., Stanford University Press.
- Girard N., Grésillon B. (2004) "Equipements culturels et métropolisation dans la région marseillaise", in Siino C., Laumière F., Leriche F. (Eds.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.217-234.
- Glass R. (1964) *London; Aspects of Change*, London, MacGibbon & Kee, University of London, Centre for Urban Studies.
- Godfrey B. J. (1997) "Urban Development and Redevelopment in San Francisco", *Geographical Review*, vol.87, n°3, p.309-333.
- Gomez M. V. (1998) "Reflective Images: The Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.22, n°1, p.106-121.
- Gould A. (1981) "The Salaried Middle-class in the Corporatist Welfare State", *Policy and Politics*, vol.9, n°4, p.401-418.
- Grafmeyer Y. (1991) *Habiter Lyon. Milieux et quartiers du centre ville*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Grafmeyer Y. (1992) *Quand le Tout-Lyon se compte. Lignées, alliances, territoires*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Grafmeyer Y., Joseph I. (Eds.) (1979) *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier.
- Graham S., Guy S. (2002) "Digital Space Meets Urban Place. Sociotechnologies of Urban Restructuring in Downtown San Francisco", *City*, vol.6, n°3, p.369-382.
- Granelle J.-J. (2004) "Les marchés fonciers, causes ou conséquences de la ségrégation sociale", in Adef (Ed.), *Les mécanismes fonciers de la ségrégation*, Paris, Adef, p.75-96.
- Gravari-Barbas M. (2004) "Les friches culturelles: jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un "anti-équipement" culturel", in Siino C., Laumière F., Leriche F. (Eds.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.277-300.
- Gravari-Barbas M. (2006) "La ville à l'ère de la globalisation des loisirs", *Cahier Espaces*, n°234, p.48-56.
- Gravari-Barbas M., Violier P. (Eds.) (2003) *Lieux de culture, culture des lieux. Production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux: dynamiques, acteurs, enjeux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Grésillon B. (2002) *Berlin, Métropole culturelle*, Paris, Belin, collection Mappemonde.
- Griffiths R. (1995) "Cultural Strategies and New Modes of Urban Intervention", *Cities*, vol.12, n°4, p.253-265.
- Groupe de Travail sur la Régénération Urbaine dans l'Europe du Nord-Ouest (2001) *Culture et régénération urbain*, Lille, Agence de développement et d'urbanisme Lille Métropole.

- Guy S., Hennerberry J., Rowley S. (2002) "Development Cultures and Urban Regeneration", *Urban Studies*, vol.39, n°7, p.1181-1196.
- Gwiazdzinski L. (2005) *La nuit, dernière frontière de la ville*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Hackworth J. (2001) "Inner-city Real Estate Investment, Gentrification, and Economic Recession in New York City", *Environment and Planning A.*, vol.33, p.863-880.
- Hall P. (1999) "The Creative City in the Third Millennium", in Verwijnen J., Lehtovuori P. (Eds.), *Creative Cities*, Helsinki, University of Art and Design Publishing, p.36-57.
- Hamnett C. (1995) "Les changements socio-économiques à Londres. Croissances des catégories tertiaires qualifiées ou polarisation?" *Sociétés Contemporaines*, n°22-23, p.15-32.
- Hannigan J. (1998) *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Postmodern Metropolis*, London, Routledge.
- Hartman C., Carnochan S. (2002) *City for Sale. The Transformation of San Francisco*, Berkeley, University of California Press.
- Hatzfeld H., Hatzfeld M., Ringart N. (1998) *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Haumont N. (Ed.) (1996) *La Ville: Agrégation et Ségrégation Sociales*, Paris, L'Harmattan.
- Haumont N., Lévy J.-P. (1998) *La ville éclatée : quartiers et peuplement*, Paris, L'Harmattan.
- Health J., Potter A. (2005) *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve.
- Heberlein C. (2004) *Zurich Ouest: de la banlieue industrielle méprisée au quartier en vogue*, Mémoire de troisième cycle, sous la direction de Ascher F., Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de Genève, Genève, Université de Genève.
- Heinich N. (1998) *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit.
- Heinich N. (2001) *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, collection Repères.
- Heinich N. (2005) *L'élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- Hiernaux-Nicolas D. (2003) "La réappropriation des quartiers de Mexico par les classes moyennes: vers une gentrification?" in Bidou-Zachariasen C. (Ed.), *Retours en Ville*, Paris, Descartes & Cie.
- Hoffan L., Musil J. (1999) "Culture meets Commerce. Tourism in Postcommunist Prague", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.179-197.
- Holcomb B. (1999) "Marketing Cities for Tourism", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.54-70.
- Holm O. (2003) "De Paris à Berlin, de Bruxelles à New York. Visiter "autrement" les villes du monde", *Cahier Espaces*, n°78, Tourisme urbain, p.134-143.
- House J. D. (1977) *Contemporary Entrepreneurs : The Sociology of Residential Real Estate Agents*, Westport, Conn., Greenwood Press.
- Huet A., Saez G. (Eds.) (2003) *Le Règne des loisirs*, La Tour D'Aigues, Editions de l'Aube.
- Ion J., Miège B., Roux A.-N. (1974) *L'appareil d'action culturelle*, Paris, Editions Universitaires.
- Jager M. (1986) "Class Definition and the Esthetics of Gentrification: Victoriana in Melbourne", in Smith N., Williams P. (Eds.), *Gentrification of the City*, Boston, Allen & Unwin, p.78-90.
- Judd D. (1999) "Constructing the Tourist Bubble", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.35-53.
- Judd D., Fainstein S. (Eds.) (1999) *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press.
- Klein N. (2000) *No Logo. La tyrannie des marques*, Arles, Actes Sud, collection Babel.
- Knafou R. (Ed.) (2002) *Tourismes : Lieux communs*, Mappemonde, Paris, Belin.
- Kuhn T. S. (1983) *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, Champs.
- Lahire B. (2001) *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*, Paris, Nathan.
- Lahire B. (2003) "La légitimité culturelle en question", in Donnat O. (Ed.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La documentation française, p.41-62.
- Lahire B. (2004) *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Découverte.

- Lajoie G. (1998) "La ségrégation des populations urbaines de 1982 à 1990", in Pumain D., Mattei M.-F. (Eds.), *Données Urbaines 2*, Paris, Anthropos.
- Landry C., Bianchini F. (1995) *The Creative City*, London, England, Demos.
- Lapierre E. (Ed.) (2005) *Aménager Paris*, Paris, Direction de l'Urbanisme de la Ville de Paris.
- Lash S., Featherstone M. (1999) *Spaces of Culture : City, Nation, World*, London, Sage.
- Lash S., Urry J. (1994) *Economies of Signs and Space*, London, Sage.
- Latham A. (2003) "Urbanity, Lifestyle and Making Sense of the New Urban Cultural Economy: notes from Auckland, New Zealand", *Urban Studies*, vol.40, n°9, p.1699-1724.
- Le Galès P. (1999) "Is Political Economy still Relevant to Study the Culturalization of Cities?" *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°4, p.293-302.
- Lees L. (1994) "Gentrification in New York and London: an Atlantic Gap?" *Housing Studies*, vol.9, n°2, p.199-217.
- Lees L. (2000) "A Reappraisal of Gentrification: Towards a 'Geography of Gentrification'", *Progress in Human Geography*, vol.24, n°3, p.389-408.
- Lefebvre H. (1968) *Le droit à la ville; espace et politique*, Paris, Editions Anthropos.
- Levy A. (1998) "Mutation du système résidentiel parisien: transformations socio-spatiales et évolution sémantique des espaces", in Haumont N. (Ed.), *L'urbain dans tous ses états. Faire, vivre, dire la ville*, Paris, L'Harmattan.
- Lextrait F. (2001) *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...: une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, Ministère de la Culture, disponible sur Internet: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/> consulté le 15 janvier 2002.
- Lextrait F., Kahn F. (Eds.) (2006) *Nouveaux Territoires de l'Art*, Paris, Sujet/Objet.
- Ley D. (1996) *The New Middle Class and the Remaking of the Central City*, Oxford ; New York, Oxford University Press.
- Ley D. (2003) "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification", *Urban Studies*, vol.40, n°12, p.2527-2544.
- Lidgi S. (2001) *Paris - Gouvernance ou les malices des politiques urbaines (J. Chirac/J. Tibéri)*, Paris, l'Harmattan.
- Lipovetsky G., Charles S. (2004) *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- Lloyd R. (2002) "Neo-Bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago", *Journal of Urban Affairs*, vol.24, n°5, p.517-532.
- Lloyd R., Clark T. N. (2001) "The City as an Entertainment Machine", in Gotham K. F. (Ed.), *Critical Perspectives on Urban Redevelopment*, Oxford, Research in Urban Sociology, Elsevier, p.357-378.
- Lucchini F. (2002) *La culture au service des villes*, Paris, Anthropos, Economica.
- Lyons M. (1992) "Embourgeoisement et restructuration des statuts d'occupation dans deux quartiers de Londres", in Lelièvre E., Levy-Vroelant C. (Eds.), *La ville en mouvement : habitat et habitants*, Paris, L'Harmattan, p.317-330.
- MacCannell D. (1976) *The Tourist : a New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.
- Maffesoli M. (1988) *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Marchena Gomez M. (1998) "Les répercussions touristiques des grands événements: l'Exposition Internationale de Séville (1992)", in Cazes G., Potier F. (Eds.), *Le tourisme et la ville: expériences européennes*, Paris, L'Harmattan, p.165-176.
- Masbounji A. (2001) "Bilbao, la culture comme projet de ville", *Projet Urbain*, n°23.
- Mattelart A. (2005) *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, coll. Repères.
- Mattelart A., Neveu E. (2003) *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, Repères.
- McDowell L. M. (1997) "The New Service Class: Housing, Consumption and Lifestyle Among London Bankers in the 1990s", *Environment and Planning A.*, vol.29, p.2061-2078.
- Mele C. (2000) *Selling the Lower East Side : Culture, Real Estate, and Resistance in New York City*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Menger P.-M. (1989) "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste", *L'année sociologique*, n°39, p.111-151.

- Menger P.-M. (1994) "Artistic concentration in Paris and its dilemmas", *Villes en Parallèle*, n°20-21, p.184-207.
- Menger P.-M. (1998) *La profession de comédien*, Paris, La Documentation Française.
- Menger P.-M. (2002) *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, La République des idées, Seuil.
- Menger P.-M. (2003) "Les intermittents du spectacle", *EspacesTemps*, n°82-83, p.51-66.
- Menger P.-M. (2005) "Les professions artistiques: un système incomplet de relations sociales", in Saez G. (Ed.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La Documentation Française, p.157-163.
- Métral J. (Ed.) (2000) *Cultures en ville, ou de l'art et du citoyen*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube.
- Meunier F., Zetlaoui-Léger J. (Eds.) (2004) *Marchés de définition simultanés: comment réussir votre procédure? Actes de la journée d'études du 14 juin 2002*, Paris, Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques.
- Mills C. (1993) "Myths and Meanings of Gentrification", in Duncan J., Ley D. (Eds.), *Place/Culture/Representation*, London, Routledge, p.149-170.
- Ministère du Tourisme (2002) *Les clientèles du tourisme urbain, Le tourisme de A à Z*, Paris, Ministère du Tourisme.
- Ministère du Tourisme (2005a) *Chiffres clés du tourisme en 2004*, Paris, Ministère du Tourisme.
- Ministère du Tourisme (2005b) *Tourisme et Europe, Le tourisme de A à Z*, Paris, Ministère du Tourisme.
- Ministère du Tourisme (2005c) *Tourisme mondial, Le tourisme de A à Z*, Paris, Ministère du Tourisme.
- Mommaas H. (2004) "Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy", *Urban Studies*, vol.41, n°3, p.507-532.
- Moulier Boutang Y. (2004) "Les limites de la sociologie démythificatrice de l'art", *Multitudes*, n°15, p.263-270.
- Moulin R. (1976) "Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887", *Revue Française de Sociologie*, vol.17, n°3, p.385-422.
- Moulin R. (1983) "De l'artisan au professionnel: l'artiste", *Sociologie du travail*, n°4, p.388-403.
- Moulin R. (1992) *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- Moulinier P. (1996) "L'Etat et les équipements culturels (1959-1995)", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°70, p.141-147.
- Moulinier P. (2005) *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses universitaires de France.
- Moureau N. (2001) "Quand les artistes s'exposent..." *Mouvements*, n°17, p.73-77.
- Moureau N., Sagot-Duvaurox D. (2001) "Le Droit d'auteur confronté aux créations contemporaines", *Mouvements*, n°17, p.17-20.
- Mulder B. (1999) "The Creative City or Redesigning Society", in Verwijnen J., Lehtovuori P. (Eds.), *Creative Cities*, Helsinki, University of Art and Design Publishing, p.60-75.
- Mullins P. (1999) "International Tourism and the Cities of Southeast Asia", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.245-260.
- Naze F. (2003) *Gouvernement urbain et projets de ville: Lille, capitale européenne de la culture en 2004 ou l'élaboration d'un projet culturel urbain*, Mémoire de fin d'études, sous la direction de Leroy P., Sciences Politiques, Rennes, Institut d'Etudes Politiques.
- Noisette P., Vallerugo F. (1996) *Le marketing des villes: un défi pour le développement stratégique*, Paris, Edition de l'Organisation.
- Origet du Cluzeau C. (1998) *Le tourisme culturel*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Que Sais-je?
- Page S. J. (1995) *Urban Tourism*, London, Routledge.
- Page S. J., Hardyman R. (1996) "Place Marketing and Town Centre Management. A New Tool for Urban Revitalization", *Cities*, vol.13, n°3, p.153-164.
- Paradeise C., Charby J., Vourc'h F. (1998) *Les comédiens : profession et marchés du travail*, Paris, Presses universitaires de France.

- Patureau F., Jauneau Y. (2004a) "L'emploi culturel en région", *Notes de l'observatoire de l'emploi culturel, Département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication*, n°32.
- Patureau F., Jauneau Y. (2004b) "L'emploi dans le secteur culturel", *Notes de l'observatoire de l'emploi culturel, Département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication*, n°31.
- Patureau F., Jauneau Y. (2004c) "L'emploi dans les professions culturelles", *Notes de l'observatoire de l'emploi culturel, Département des études et de la prospective, Ministère de la Culture et de la Communication*, n°30.
- Peck J. (2005) "Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.29, n°4, p.740-770.
- Peterson R. A. (2004) "Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives", *Sociologie et sociétés*, vol.36, n°1, p.145-164.
- Peterson R. A., Kern R. M. (1996) "Changing Highbrow Taste: from Snob to Omnivore", *American Sociological Review*, vol.61, n°5, p.900-907.
- Phillips M. (2002) "The Production, Symbolization and Socialisation of Gentrification: Impressions from two Berkshire Villages", *Transactions of the Institute of British Geographers*, n°27, p.282-308.
- Pinçon M., Pinçon-Charlot M. (2004a) "L'agrégation spatiale des élites sociales", in Adef (Ed.), *Les mécanismes fonciers de la ségrégation*, Paris, Adef.
- Pinçon M., Pinçon-Charlot M. (2004b) *Sociologie de Paris*, Paris, La Découverte.
- Pinçon-Charlot M., Pinçon M. (1989) *Dans les beaux quartiers*, Paris, Seuil, coll. L'épreuve des faits.
- Pinçon-Charlot M., Preteceille E., Rendu P. (1986) *Ségrégation urbaine : classes sociales et équipements collectifs en région parisienne*, Paris, Anthropos.
- Plaza B. (1999) "The Guggenheim Bilbao Museum Effect: A Reply to Maria V. Gomez' "Reflective Images: the Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao"", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.23, n°3, p.589-592.
- Podmore J. (1998) "(Re)Reading the 'Loft Living' *Habitus* in Montreal's Inner City", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.22, p.283-302.
- Poirrier P. (Ed.) (2002) *Les politiques culturelles en France*, Paris, La documentation française.
- Potier F. (1998) "L'affirmation du tourisme urbain. Les pratiques des français", in Cazes G., Potier F. (Eds.), *Le tourisme et la ville: expériences européennes*, Paris, L'Harmattan, p.33-48.
- Poulantzas N. (1974) *Les classes sociales dans le capitalisme aujourd'hui*, Paris, Le Seuil.
- Pountain D., Robins D. (2001) *L'esprit "Cool". Ethique, esthétique, phénomène culturel*, Paris, Autrement.
- Preteceille E. (1995) "Ségrégation Urbaine", *Sociétés Contemporaines*, n°22-23, p.5-14.
- Preteceille E. (1995) "Division sociale de l'espace et globalisation. Le cas de la métropole parisienne", *Sociétés Contemporaines*, n°22-23, p.33-67.
- Querrien A. (2004) "Le capitalisme à la sauce artiste", *Multitudes*, n°15, p.251-262.
- Raffin F. (1998) *La mise en culture des friches industrielles. Poitiers, Genève, Berlin: de l'épreuve locale au développement de dispositifs transnationaux*, Lyon, Ariese, Université Lyon 2, Ministère de l'équipement.
- Raffin F. (2001) "Au coeur de la ville, un principe artistique actif. La friche de la Belle de Mai (Marseille)", in TranEuropeHalles (Ed.), *Les Fabriques. Lieux imprévus*, Paris, Editions de l'imprimeurs, p.8-23.
- Raffin F. (2002) *Les ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne, entre mobilités et ancrages urbains*, Thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Tarrus A., Ecole Doctorale Sciences Humaines et Sociales, Perpignan, Université de Perpignan.
- Rambach A., Rambach M. (2001) *Les intellos précaires*, Paris, Fayard.
- Rasse P. (2001) "Espace public et nouvelles relations esthétiques dans le théâtre, le festival "off" d'Avignon", *Quaderni, disponible en ligne <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr>*, n°45.
- Reich R. (2001) *Futur Parfait*, Paris, Village mondial.

- Robertson R. (1992) *Globalization*, London, Sage.
- Rofe M. W. (2003) "'I want to be global': Theorizing the Gentrifying Class as an Emergent Elite Global Community", *Urban Studies*, vol.40, n°12, p.2511-2526.
- Roger I. (2004) "Les équipements de loisirs au service du marketing urbain: facteur d'émergence de processus de métropolisation", in Siino C., Laumière F., Leriche F. (Eds.), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, p.25-37.
- Rose D. (1984) "Rethinking Gentrification: Beyond Uneven Development of Marxist Urban Theory", *Environment and Planning D: Society and Space*, vol.2, n°1, p.47-74.
- Rosemberg M. (2000) *Le marketing urbain en question. Production d'espace et de discours dans quatre projets de ville*, Paris, Anthropos, collection Economica.
- Rouleau-Berger L. (1991) *La ville intervalle. Jeunes entre centre et banlieue*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Rouleau-Berger L. (1996) "Cultures de friches à Marseille", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°70, p.17-25.
- Roux J.-M. (2004) "Pourquoi choisir une procédure de marchés de définition simultanés?" in Meunier F., Zetlaoui-Léger J. (Eds.), *Marchés de définition simultanés: comment réussir votre procédure? Actes de la journée d'études du 14 juin 2002*, Paris, Mission interministérielle pour la qualité des constructions publiques, p.14-15.
- Roy A., Alsayyad N. (2004) *Urban Informality. Transnational Perspectives from the Middle East, Latin America, and South Asia*, Oxford, Lexington Books.
- Roy E. (2004) "La mise en culture des friches urbaines. Territoires en transition à Nantes", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°97, p.121-126.
- Sadler D. (1999) "Editorial: Culture, Place and Space in Contemporary Europe", *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°3, p.195-196.
- Saez G. (2003) "Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement", in Donnat O., Tolila P. (Eds.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, p.197-225.
- Saez G. (2005a) "Gouvernance culturelle territoriale: les acteurs", in Saez G. (Ed.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La documentation française, p.39-43.
- Saez G. (2005b) "La politique culturelle des villes", in Saez G. (Ed.), *Institutions et vie culturelles*, Paris, La documentation française, p.44-49.
- Said E. (1978) *L'orientalisme*, Paris, Seuil.
- Sallet-Lavorel H. (2003) "Encourager le rapprochement entre visiteurs et Franciliens. Pour un tourisme urbain participatif en Île de France", *Cahier Espaces*, n°78, Tourisme Urbain, p.118-133.
- Sassen S. (1991) *La ville globale*, Paris, Descartes et Cie.
- Sassen S. (1994) "La Ville globale. Éléments pour une lecture de Paris", *Le Débat*, n°80, p.146.
- Sassen S., Roost F. (1999) "The City: Strategic Site for the Global Entertainment Industry", in Judd D., Fainstein S. (Eds.), *The Tourist City*, New Haven, Yale University Press, p.143-154.
- Savage M., Warde A., Ward K. (2003) *Urban Sociology, Capitalism and Modernity*, New York, Palgrave Macmillan.
- Saxenian A. (1994) *Regional Advantage : Culture and Competition in Silicon Valley and Route 128*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Scott A. J. (1999) "L'économie culturelle des villes", *Géographie, Economie, Société*, vol.1, n°1, p.25-47.
- Scott A. J. (2000) "French Cinema. Economy, Policy and Place in the Making of a Cultural-Products Industry", *Theory, Culture and Society*, vol.17, n°1, p.1-38.
- Scott A. J. (2003) "Les industries culturelles, la mondialisation, et la ville", *Festival International de Géographie*, Saint-Dié-des-Vosges, France.
- Shaw S. J., MacLeod N. E. (2000) *Creativity and Conflict: Cultural Tourism in London's City Fringe*, University of North London. Centre for Leisure and Tourism Studies.

- Shearmur R. (2005) "L'aristocratie mobile du savoir: quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida", *Congrès annuel de l'Association d'économie politique*, Montréal, http://www.inrs-ucs.quebec.ca/pdf/inedit2005_09.pdf.
- Simmel G. (1903) "Métropoles et Mentalités", in Grafmeyer Y., Joseph I. (Eds.), *L'Ecole de Chicago*, Paris, Aubier, p.61-77.
- Simon P. (1995) "La société partagée. Relations interethniques et interclasses dans un quartier en rénovation. Belleville, Paris 20ème", *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.98, p.161-190.
- Simonsen K. (1999) "Overcoming the Economy/Culture Division", *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°4, p.312-314.
- Singly (de) F. (1986) "Artistes en vue", *Revue Française de Sociologie*, vol.27, n°3, p.531-543.
- Sjohlt P. (1999) "Culture as a Strategic Development Device: the Role of 'European Cities of Culture', with Particular Reference to Bergen", *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°4, p.339-347.
- Slater T. (2004) "Municipally Managed Gentrification in South Parkdale, Toronto", *The Canadian Geographer*, vol.48, n°3, p.303-325.
- Smith N. (1979) "Toward a Theory of Gentrification: a Back to the City Movement by Capital, not People", *Journal of American Planners Association*, n°45, p.538-548.
- Smith N. (1996) *The New Urban Frontier : Gentrification and the Revanchist City*, London ; New York, Routledge.
- Smith N. (1999) "A propos de yuppies et de logements: la gentrification, la restructuration sociale et le rêve urbain", *Géographie, Economie, Société*, vol.1, n°1, p.157-196.
- Smith N. (2002) "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy", *Antipode*, p.427-450.
- Smith N. (2003) "La gentrification généralisée: d'une anomalie locale à la "régénération" urbaine comme stratégie urbaine globale", in Bidou-Zachariassen C. (Ed.), *Retours en ville*, Paris, Descartes & Cie, p.45-72.
- Smith N., Duncan J., Reid L. (1994) "From Disinvestment to Reinvestment : Mapping the Urban 'Frontier' in the Lower East Side", in Abu-Lughod J. L. (Ed.), *From Urban Village to East Village. The Battle for New York's Lower East Side*, Cambridge, Blackwell, p.149-167.
- Smith N., Williams P. (1986) *Gentrification of the City*, Boston, Allen & Unwin.
- Soja E. W. (2000) *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Solnit R., Schwartzenberg S. (2000) *Hollow City : the Siege of San Francisco and the Crisis of American Urbanism*, London ; New York, Verso.
- Sommier I. (2001) *Les nouveaux mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, collection Dominos.
- Storper M. (1989) "The Transition to Flexible Specialisation in the US Film Industry : External Economies, the Division of Labour, and the Crossing of Industrial Divides", *Cambridge Journal of Economics*, vol.13, n°2, p.273-305.
- Storper M. (1997) *The Regional World : Territorial Development in a Global Economy*, New York, Guilford Press.
- Storper M., Christopherson S. (1987) "Flexible Specialisation and Regional Industrial Agglomeration: the Case of the US Motion Picture Industry", *Annals of the Association of American Geographers*, vol.77, n°1, p.104-117.
- Strom E. (2002) "Converting Pork into Porcelain. Cultural Institutions and Downtown Development", *Urban Affairs Review*, vol.38, n°1, p.3-21.
- Sykora L. (1999) "Changes in the Internal Spatial Structure of Post-communist Prague", *Geojournal*, vol.49, p.79-89.
- Tabard N. (1993) "Des quartiers pauvres aux banlieues aisées: une représentation sociale du territoire", *Economie et statistique*, n°270.
- Talen E., Ellis C. (2004) "Cities as Art: Exploring the Possibility of an Aesthetic Dimension in Planning", *Planning Theory and Practice*, vol.5, n°1, p.11-32.
- Taylor C. (1992) *Grandeur et misère de la modernité*, Québec, Bellarmin.

- TransEuropeHalles (Ed.) (2001) *Les Fabriques. Lieux imprévus*, Paris, Editions de l'imprimeur.
- UN-Habitat (2004) *The State of the World's Cities 2004/2005. Globalization and Urban Culture*, New York, Earthscan, UN-Habitat.
- Urbain J.-D. (1991) *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot (1993).
- Urbain J.-D. (2002) *Paradis verts : désirs de campagne et passions résidentielles*, Paris, Payot.
- Urfalino P. (2004) *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littératures, coll. Pluriel.
- Urry J. (1990) *The Tourist Gaze : Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London, Sage Publications.
- Urry J. (1995) *Consuming Places*, London, Routledge.
- Vaiou D. (1999) "Whose Culture and Economy in What Europe?" *European Urban and Regional Studies*, vol.6, n°4, p.314-316.
- Van Aalst I., Boogaarts I. (2002) "From Museum to Mass Entertainment: The Evolution of the Role of Museums in Cities", *European Urban and Regional Studies*, vol.9, n°3, p.195-209.
- Veblen T. (1899) *Théorie de la classe de loisirs*, Paris, Gallimard.
- Veltz P. (1996) *Mondialisation, villes et territoires : l'économie d'archipel*, Paris, Presses universitaires de France.
- Verwijnen J., Lehtovuori P. (Eds.) (1999) *Creative Cities. Cultural Industries, Urban Development and the Information Society*, Helsinki, University of Art and Design Publishing.
- Viard J., Potier F., Urbain J.-D. (Eds.) (2002) *La France des temps libres et des vacances*, Monde en cours. Série Bibliothèque des territoires, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, DATAR.
- Vicario L., Martinez M. (2003) "Another 'Guggenheim Effect'? The Generation of a Potentially Gentrifiable Neighbourhood in Bilbao", *Urban Studies*, vol.40, n°12, p.2383-2400.
- Voyé L. (2001) "Ambiances urbaines et dynamique des flux", in Bassand M., Kaufmann V., Joye D. (Eds.), *Enjeux de la sociologie urbaine*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p.17-38.
- Wagner A. C. (1998) *Les nouvelles élites de la mondialisation. Une émigration dorée en France*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Warnaby G. (1998) "Marketing UK Cities as Shopping Destinations: Problems and Prospects", *Journal of Retailing and Consumer Services*, vol.5, n°1, p.55-58.
- Warnier J.-P. (1999) *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, Repères.
- Wesep J. v., Musterd S. (Eds.) (1991) *Urban Housing for the Better-off : Gentrification in Europe*, Utrecht, Stedelijke Netwerken.
- "San Francisco's Space Wars", *Processed World*, Wetzel T.
- Williams P. (1986) "Class Constitution Through Spatial Reconstruction? A Re-evaluation of Gentrification in Australia, Britain and the United States", in Smith N., Williams P. (Eds.), *Gentrification and the City*, Boston, Allen & Unwin.
- Wynne D., O'Connor J. (1998) "Consumption and the Postmodern City", *Urban Studies*, vol.35, n°5-6, p.841-864.
- Zukin S. (1982) *Loft Living. Culture and Capital in Urban Change*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Zukin S. (1991) *Landscapes of Power. From Detroit to Disney World*, Berkeley, University of California Press.
- Zukin S. (1995) *The Cultures of Cities*, Cambridge, Blackwell Publisher.
- Zukin S. (1998) "Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption", *Urban Studies*, vol.35, n°5-6, p.825-839.
- Zukin S. (2004) *Point Of Purchase: How Shopping Changed American Culture*, New York, Routledge.

Méthodologie générale

- Bardin L. (2003) *L'analyse de contenu*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Beaud M. (2003) *L'art de la thèse*, Paris, La Découverte.
- Béaud S., Weber F. (1998) *Guide de l'enquête de terrain. Produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte
- Repères.
- Becker H. S. (2002) *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte.
- Bolker J. (1998) *Writing Your Dissertation in Fifteen Minutes a Day: A Guide to Starting, Revising and Finishing Your Doctoral Thesis*, New York, Henry and Holt Company.
- Kaufmann J.-C. (1996) *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan.
- Legrain M., Garnier Y. (Eds.) (2001) *Le petit Larousse 2002*, Paris, Larousse.
- Lévy J., Lussault M. (Eds.) (2003) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- Pinçon M., Pinçon-Charlot M. (1997) *Voyage en grande bourgeoisie. Journal d'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Sciences sociales et sociétés.

Etudes de cas

Les Frigos, Zac Paris Rive gauche, Paris, 13ème arrondissement

- Chevreux B. (2000) *Devenir institutionnel du 91, quai de la Gare. Propositions de solutions*, Paris, Semapa.
- Direction de l'Aménagement Urbain (1991) *Rapport de présentation du Plan d'Aménagement de Zone de la Zac Paris Seine Rive Gauche*, Paris, Ville de Paris, Direction de l'Aménagement Urbain.
- Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction (1997a) *Projet de délibération pour l'approbation, après enquête publique, du Paz modifié - DAUC 97-0157*, Paris, Ville de Paris, Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction.
- Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction (1997b) *Rapport de présentation. Modification du Plan d'Aménagement de Zone, Zone d'Aménagement Concerté Paris Rive Gauche*, Paris, Ville de Paris, Direction de l'Aménagement, de l'Urbanisme et de la Construction.
- Gonthier P. (1998) *Etude pour le développement d'un pôle culturel - quartier Masséna*, Paris, Semapa.
- Mairie de Paris (1996) "D 944 - Arrêt de modification du Plan d'aménagement de Zone de la Zac Paris Rive Gauche", *Conseil de Paris*, juillet 1996.
- Mairie de Paris (1996) "QOC 203 - Question de M. Georges Sarre et des membres du groupe du Mouvement des citoyens à M. le Maire de Paris relative à l'avenir de l'immeuble sis 91, quai de la gare (13ème)", *Conseil de Paris*, mai 1996.
- Mairie de Paris (1996) "QOC 424 - Question de Mme Laure Schneiter, élue du Mouvement écologiste indépendant, à M. le maire de Paris sur l'élargissement de la rue de Tolbiac et sur les travaux du bâtiment "Mitjaville" dans la Zac Paris Rive Gauche", *Conseil de Paris*, Octobre 1996.
- Mairie de Paris (1997) "QOC 30 - Question de Mme Gisèle Moreau, MM. Michel Turoman, Michel Vion, Henri Malberg et des membres du groupe communiste à M. le Maire de Paris sur l'avenir des bâtiments situés 91, quai de la Gare", *Conseil de Paris*, janvier 1997.
- Mairie de Paris (1997) "QOC 230 - question de Mme Gisèle Moreau, Martine Durlach et des membres du groupes communiste à M. le Maire de Paris concernant les bâtiments 91, quai de la gare", *Conseil de Paris*, juin 1997.
- Mairie de Paris (1997) "DAUC 157 - Approbation, après enquête publique, du Plan d'Aménagement de zone modifié", *Conseil de Paris*, juillet 1997.
- Mairie de Paris (1997) "QOC 361 - Question de M. Georges Sarre et des membres du groupe du

- Mouvement des citoyens à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police à propos des incendies des Grands Moulins et du bâtiment des "Frigos", *Conseil de Paris*, octobre 1997.
- Mairie de Paris (1999) "DAUC 116 - ZAC Paris Rive Gauche. Déclassement d'un volume du domaine public communal", *Conseil de Paris*, mai 1999.
- Mairie de Paris (1999) "QOC 491 - Question de Mme Laure Schneider, élue du Mouvement écologiste indépendant, à M. le Maire de Paris à propos de la hauteur de l'immeuble 89, quai Panhard et Levassor dans le secteur Masséna, 13ème", *Conseil de Paris*, mai 1999.
- Mairie de Paris (2000) "JS 208 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer avec l'Opac de Paris une convention de mandat de maîtrise d'ouvrage concernant l'étude et la construction d'un centre d'animation dans la ZAC Paris Rive Gauche, secteur Masséna, lot M1/E1", *Conseil de Paris*, juin 2000.
- Mairie de Paris (2000) "QOC 527 - Question de Mmes Gisèle Moreau, Martine Durlach, M. Pierre Mansat et des membres du groupe communiste à M. le Maire de Paris concernant les immeubles du 91, quai de la Gare", *Conseil de Paris*, septembre 2000.
- Mairie de Paris (2002) "DAUC 14 - Opération Paris Rive Gauche. Ouverture d'une concertation : objectifs poursuivis dans le cadre des nouvelles orientations du projet d'aménagement", *Conseil de Paris*, juin 2002.
- Mairie de Paris (2003) "DAUC 28 - Zac Paris Rive gauche. Modification de l'acte de création de ZAC", *Conseil de Paris*, mars 2003.
- Mairie de Paris (2003) "DAUC 20 - Zac Paris Rive gauche. Acquisition par la Ville de Paris des entrepôts frigorifiques, 91 quai Panhard et Levassor", *Conseil de Paris*, février 2003.
- Mairie de Paris (2003) "DAC 36 - Approbation du principe de réalisation de travaux de sécurité et de conservation du bâtiment des "Frigos", *Conseil de Paris*, juin 2003.
- Mairie de Paris (2003) "DAUC 80 - Attribution de la dénomination "rue des Frigos" à une voie du 13ème arrondissement", *Conseil de Paris*, juillet 2003.
- Mairie du 13ème arrondissement (2003) "DAUC 020 - Acquisition par la ville de Paris des entrepôts frigorifiques 91, quai Panhard et Levassor, Paris 13ème", *Compte-rendu du conseil d'arrondissement du 10 février 2003*.
- Mairie du 13ème arrondissement (2003) "DAC 036 - Approbation du principe de réalisation de travaux de sécurité et de conservation du bâtiment des "Frigos", 91 quai Panhard et Levassor et autorisation de signer une convention de mandat de maîtrise d'ouvrage avec la RIVP", *Compte-rendu du conseil d'arrondissement du 12 mai 2003*.
- Mairie du 13ème arrondissement (2003) "Attribution de la dénomination "Rue des Frigos" à une voie du 13ème arrondissement", *Compte-rendu du conseil d'arrondissement 23 juin 2003*.
- Paris Notaires Services (2001) *Etude économique et financière du montage des cinq hypothèses de l'étude Chevreux*, Paris, Semapa.
- Renaud Y. (2001) "De la contestation à la concertation", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°89, p.62-69.
- Semapa "Compte-rendu des réunions de concertation du groupe de travail "91, quai de la Gare"", 24 septembre 1997, 29 octobre 1997, 12 décembre 1997, 8 janvier 1998, 12 février 1998, 16 septembre 1998, 18 novembre 1998, 25 novembre 1999, 28 mars 2000, 15 novembre 2000, 2 mai 2001, 11 octobre 2001, 6 décembre 2001.
- Semapa (1997) *91, quai de la Gare. Evolution des études*, Paris, Semapa.
- Semapa (1997) *Etude de scénarii pour l'intégration du 91 quai de la Gare dans le projet Seine Rive Gauche*, Paris, Semapa.
- Semapa (2002) *Inventaire des actions artistiques et culturelles dans Paris Rive Gauche*, Paris, Semapa.
- Werquin A.-C., Péliissier A. (Eds.) (1997) *La consultation Masséna. Projets d'urbanisme pour un nouveau quartier de Paris*, Paris, Skira.

Le journal de la Zac : support de communication pour la Semapa et pour les associations

"Une nouvelle étape pour Paris Rive Gauche", *Paris Rive Gauche 13*, octobre 1997.

"91, quai de la Gare: nouvelles propositions de la Semapa", *Journal Paris Rive Gauche 14*, avril

1998.

- "Supplément Parole d'habitants: Aider au foisonnement culturel dans les quartiers", *Journal Paris Rive Gauche* 14.
- "Chroniques: Des lieux, des artistes", *Journal Paris Rive Gauche* 18, septembre 1999.
- "Masséna, c'est parti!" *Journal Paris Rive Gauche* 18, septembre 1999.
- "Etat des lieux de la concertation", *Journal Paris Rive Gauche* 21.
- "Chroniques: Quel avenir pour "les Frigos"?" *Journal Paris Rive Gauche* 21, juillet 2000.
- "La Ville devient propriétaire des Frigos", *Paris13Infos*, janvier 2001.
- "Actualité des groupes de travail", *Journal Paris Rive Gauche* 22, janvier 2001.
- "La ville devient propriétaires des Frigos", *Journal Paris Rive Gauche* 22, janvier 2001.
- "Les acquis de la concertation: les Frigos transformés en ateliers d'artistes", *Paris Rive Gauche Magazine* 1.
- "Les Frigos: une nouvelle ère. Une cité d'artistes. Et d'artisans", *Paris Rive Gauche Magazine* 2, juin 2003.
- "En avant les musiques", *Paris Rive Gauche Magazine* 2, juin 2003.
- "Sculpture à tous les étages aux Frigos", *Paris Rive Gauche Magazine* 8, janvier 2005.
- "Comité permanent de concertation: un an déjà", *Journal Paris Rive Gauche* 15, Carrère G.
- "Du Frigo au Moulin, Place aux artistes!" *Journal de Seine Rive Gauche* 1, octobre 1990.
- "Masséna: le "village" de Seine Rive Gauche", *Journal de Seine Rive Gauche* 2.
- "L'avenir du 91 quai de la Gare", *Journal Paris Rive Gauche* 8, mars 1995.
- "Lettre ouverte: Pour un vrai changement de cap", *Journal Paris Rive Gauche* 16, Apld 91, Association des Locataires, Ada 13, et al. .
- "Lettre ouverte: Pour un audit urbanistique et financier", *Journal Paris Rive Gauche* 15, Apld 91, Association des Locataires.
- "Lettre ouverte: Apld 91 lance un concours", *Journal Paris Rive Gauche* 19, Apld 91.
- "Lettre ouverte: Paris, maintenant", *Journal Paris Rive Gauche* 17, Apld 91.
- "Lettre ouverte: la concertation de l'urbanisme du secteur Masséna à l'épreuve des faits", *Journal Paris Rive Gauche* 21, Apld 91.
- "Lettre ouverte: Rendez-vous sur les quais de Seine!" *Journal Paris Rive Gauche* 20, Apld 91, Association des Locataires.
- "Lettre ouverte: Apld 91, motion adoptée par l'AG suivie d'un questionnaire auprès des adhérents", *Paris Rive Gauche Magazine* 2, Apld 91.
- "Lettre ouverte: Un vrai projet au sud des Frigos", *Paris Rive Gauche Magazine* 2, Apld 91.
- "Lettre ouverte: Concertation?" *Journal Paris Rive Gauche* 14, Réti J.-P., Limousin J.
- "Lettre ouverte: concertation ou concertations?" *Journal Paris Rive Gauche* 18, Réti J.-P.
- "Lettre ouverte: Apld 91", *Journal Paris Rive Gauche* 22, Réti J.-P.

Revue de Presse

- "Deux manifestations autour de la Zac Paris-Rive gauche", *Le Monde*, 25 mars 1997.
- "Le ministère de la Culture donne sa caution", *Libération*, 7 janvier 2000.
- "Paris Rive Gauche, le centre des affaires oscille vers l'est", *Les Echos*, 25 mai 2000.
- "Les "Frigos" refusent d'être asphyxiés sous le béton", *Le Parisien*, 13 novembre 2000.
- "Les Frigos, "un village" à découvrir de l'intérieur", *Le Parisien*, 30 novembre 2002.
- "La longue bataille des "Frigos"", *Le Monde*.
- "Un morceau des Frigos avalé par les grues du projet", *Libération*, 3 octobre 1996, Abdi N.
- "La chute des silos des Grands Moulins", *Le Figaro*, 10 mars 1997, Albert M.-D.
- "Les ruines urbaines renaissent grâce à la création artistique", *Le Monde*, 16 octobre 1996, Bédarida C.
- "Face aux pelleteuses, une dalle qui rêve d'avenir", *Libération*, 12 avril 1997, Daumas C.
- "Un violent incendie dévaste des ateliers du quai de la Gare, à Paris", *Le Monde*, 17 septembre 1997, Dumay J.-M.
- "Tolbiac avec Almine Rech", *L'Express*, 1 juillet 1999, Dupont M.
- "Tous unis contre la ZAC Seine-Rive-Gauche. Les opposants au gigantesque projet immobilier du 13ème manifestent dimanche", *Libération*, 1 juin 1996, Guiral A.
- "Les artistes des Frigos auront de nouveaux ateliers", *Le Parisien*, 27 mai 2002, Le Mitouard E.

"5,7 millions d'euros, c'est le prix de rachat des Frigos", *Le Parisien*, 20 février 2003, Le Mitouard E.

"Austerlitz-Tolbiac-Masséna, une facture de 5 milliards?" *L'Express*, 6 mai 1999, Leloup M.

"Les esprits s'échauffent dans les "Frigos"", *France Soir*, 25 octobre 2001, Marteray C. d.

"Au Conseil de Paris, le préfet de police estime que l'occupation du quai de la Gare n'est pas un "délict"", *Le Monde*, 2 octobre 1991, Perrin J.

"Chambres à art", *Télérama*, 05/03/1997, Plet C.

"Les friches d'art transforment la ville", *Métro*, 4 février 2003, Redouani K.

"Menaces d'expropriation aux ateliers du quai de la Gare", *Le Monde*, 8 avril 1995, Roux E. d.

"Au 91, quai de la Gare, deux cents artistes font le compte des incendies", *Le Monde*, 18 septembre 1997, Roux E. d.

"Interrogations après l'incendie des Grands Moulins de Paris", *Le Monde*, 13 août 1997, Roux E. d.

"Les universités du Quartier latin vont s'étendre jusqu'à la BNF", *Le Monde*, 24 octobre 2001, Roux E. d.

"La municipalité achète les Frigos", *Métro*, 26 février 2003, Sarrot A.

"Artistes-exclus", *Le Figaro*, 22 avril 1997, Simon N., Nuridsany M.

"Les ateliers d'artistes des Frigos inquiets pour leur avenir", *Le Parisien*, 25 novembre 2000, Sterg F.

"Une locomotive de la déportation cachée dans les Frigos", *Le Parisien*, 30 avril 2000, Sterg F.

"Les associations appellent la Ville à bloquer le chantier", *Le Parisien*, 8 mai 2001, Sterg F.

"La demi-victoire des artistes des Frigos", *Le Parisien*, Sterg F.

"Bertrand Delanoë aère la Zac Rive Gauche", *Le Parisien*, 5 octobre 2001, Sterg F.

"Un cirque pour marquer le territoire des artistes", *Le Parisien*, 23 novembre 2001, Sterg F.

"Aux Frigos, l'art n'est pas en conserve", *L'Humanité*, 9 janvier 2001, Widemann D.

"Zic-Zac dans le 13ème", *L'Humanité*, 24 février 2001, Widemann D.

Pompes Funèbres, 104 rue d'Aubervilliers, Paris 19^{ème} arrondissement

Acker L. (2003) *Les impacts de l'opération Nuit Blanche Paris 2002 en matière de gestion urbaine*, sous la direction de Jarreau P., Institut Français d'Urbanisme, Champs sur Marne, Université Paris 8.

Azevedo V., Demare M. (2004) *Paris Plage: un aménagement saisonnier des bords de Seine*, Mémoire de Dess, sous la direction de Bourdin A., Institut Français d'Urbanisme, Champs Sur Marne, Université Paris 8.

Delanoë B. (2003) *Le projet culturel pour la mandature*, Paris, Communication du Maire au Conseil de Paris.

Direction des Affaires Culturelles (2003) *Site des Anciennes Pompes Funèbres. Pré-programme Définitif*, Paris, Mairie de Paris.

Lesage D. (2004) *Les stratégies de requalification d'un ancien bâtiment industriel à Paris. L'exemple du bâtiment Point P.*, Mémoire de Dess Urbanisme et Aménagement, sous la direction de Bourdin A., Vivant E., Institut Français d'Urbanisme, Champs sur Marne, Université Paris 8.

Mairie de Paris (2002) "DAC 232 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer avec la Caisse des dépôts et consignations une convention pour sa participation aux démarches d'études d'aménagement d'un centre culturel, 104 rue d'Aubervilliers", *Conseil de Paris*, juillet 2002.

Mairie de Paris (2002) "V 75 - Voeu déposé par M. Jean Vuillermoz et les membres du groupe communiste tendant à ce que les acteurs culturels et artistiques soient associés au travail du comité de pilotage qui se met en plan pour la transformation des anciennes Pompes Funèbres du 104, rue d'Aubervilliers en espace dédié à la création", *Conseil de Paris*, juillet 2002.

- Mairie de Paris (2002) "DPA 356 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer 3 marchés de définition, un marché d'assistance à maîtrise d'ouvrage lié à ces études et un marché de reprographie des dossiers de l'opération de mise en valeur des bâtiments et de viabilisation des espaces intérieurs des anciennes Pompes Funèbres de Paris situées 104 rue d'Aubervilliers", *Conseil de Paris*, octobre 2002.
- Mairie de Paris (2003) *Compte-rendu des ateliers de la phase ouverte du marché de définition sur le 104 rue d'Aubervilliers*, Paris.
- Mairie de Paris (2003) "DAC 32 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer le marché d'études de programmation passé selon la procédure d'appel d'offres dans le cadre de l'opération d'aménagement de l'ensemble immobilier du 104 rue d'Aubervilliers", *Conseil de Paris*, février 2003.
- Mairie de Paris (2004) "DPA 200 - Transformation du site des anciennes Pompes Funèbres de Paris au 104 rue d'Aubervilliers à Paris 19ème en bâtiment à vocation culturelle. Autorisation à Monsieur le Maire de Paris de signer un marché de maîtrise d'oeuvre faisant suite à une procédure de marchés de définition simultanés", *Conseil de Paris*, juillet 2004.
- Mairie de Paris (2004) "DPA 113 - Approbation du montage de l'opération de transformation du site des anciennes Pompes Funèbres de Paris situées 104, rue d'Aubervilliers en bâtiment à vocation culturelle", *Conseil de Paris*, avril 2004.
- Mairie du 19ème arrondissement (2004) "Présentation du projet culturel 104, rue d'Aubervilliers", *Compte rendu de la séance du 15 juin 2004 du Conseil d'arrondissement*, Paris.

Revue de presse

- "Les concepteurs du projet parisien racontent: "Nuit Blanche doit être populaire"", *Libération*, 5 octobre 2002.
- "Nuit Blanche, le grand bazar", *Libération*, 7 octobre 2002.
- "Trois sites exceptionnels à visiter", *Le Monde*, 5 octobre 2002.
- "Les élus en colère après l'évacuation d'un squat", *Libération*, 23/10/2003.
- "Un quartier en pleine métamorphose", *Le Parisien*, 29 mai 2004.
- "Art contemporain au 104?" *L'Humanité*, 5 juin 2004.
- "61,2 millions pour transformer les anciennes Pompes Funèbres parisiennes en centre culturel", *Les Echos*, 4 juin 2004.
- "Nuit Blanche: un succès malgré tout", *Le Parisien*, 7 octobre 2002, Adda B.
- "Le réveil des Pompes Funèbres", *Le Figaro*, 29 mai 2004, Dargent F.
- "150 flics pour le 104", *Libération*, 23/10/2003, Fèvre A.-M.
- "Les Pompes Funèbres vont revivre", *Libération*, 29 mai 2004, Fèvre A.-M.
- "A Paris, un centre de création culturelle occupera les 26 000m² des anciennes Pompes Funèbres", *Le Monde*, 28 mai 2005, Garin C.
- "Le "104" sera un lieu généraliste, où des artistes dialogueront entre eux", *Le Monde*, 9 octobre 2005, Herzberg N., Salino B.
- "Culture paillettes", institutions déstabilisées, projets retardés: controverse autour de la politique artistique de la Ville", *Le Monde*, 22 juillet 2005, Herzberg N., Roux E. d.
- "Un forum de la culture à la place des Pompes Funèbres", *Le Parisien*, 29 mai 2004, Hubin F.
- "Le nord-est sur les rails", *Zurban*, 14 juillet 2004, Krug F., Le Guellec G., Champagne A.
- "Paris embaumée", *Le Monde*, 2 février 2004, Le Gendre B.
- "La grosse bête qui monte, qui monte, qui monte..." *Libération*, 5 octobre 2002, Lechner M.
- "Nuit blanche capitale", *L'Humanité*, 5 octobre 2002, Mermillon J.
- "Nuit Blanche, Paris rêve éveillée", *Le Monde*, 5 octobre 2002, Mortaigne V., Roux E. d.
- "Les inconnues du 104 rue d'Aubervilliers", *Le Monde*, 22 juillet 2005, Roure B.
- "Trois sites exceptionnels à visiter", *Le Monde*, 5 octobre 2002, Roux E. d.
- "La Nuit Blanche tombe sur Paris et Versailles", *Le Monde*, 2 octobre 2004, Roux E. d.
- "Les cultures actuelles jouent en grande pompe", *L'Humanité*, 5 octobre 2002, Roy J.
- "De la tour Eiffel à la piscine Pontoise, la fête de la Nuit Blanche a rassemblé près de 400 000 noctambules", *Le Figaro*, 7 octobre 2002, Salle C.

"Nuit Blanche au fil des arts", *Le Figaro*, 5 octobre 2002, Salle C.

Newtown, Johannesburg

Safety and Security Tips for Tourists and Visitors, Johannesburg, City of Johannesburg.

- Benit C., Gervais-Lambony P. (2003) "La mondialisation comme instrument politique local dans les métropoles sud-africaine (Johannesburg et Ekurhuleni). Les "pauvres" face aux "vitrines"', *Annales de Géographie*.
- Blondeau C. (2002) "Johannesburg, une friche à réinventer", *Nouveaux Territoires de l'Art*, Marseille, Le journal des rencontres.
- Bremner L. (1998) "Crime and the Emerging Landscape of Post-apartheid Johannesburg", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, Apartheid and After*, Rotterdam, NAI Publisher, p.49-63.
- Bremner L. (2000) "Reinventing the Johannesburg Inner City", *Cities*, vol.17, n°3, p.185-193.
- Bremner L. (2004) "Reframing Township Space: the Kliptown Project", *Public Culture*, vol.16, n°3, p.521-531.
- Brink E. (1994) *Newtown Old Town*, Johannesburg, MuseumAfrica.
- Crankshaw O., White C. (1995) "Racial Desegregation and Inner City Decay in Johannesburg", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.19, n°4, p.622-638.
- Dangor A. (1998) "Apartheid and the Death of South African Cities", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher, p.359-361.
- Dirsuweit T. (1999) "From Fortress City to Creative City: Developing Culture and the Information-based Sectors in the Regeneration and Reconstruction of the Greater Johannesburg Area", *Urban Forum*, vol.10, n°2, p.183-216.
- Dirsuweit T., Schattauer F. (2004) "Fortresses of Desire: Melrose Arch and the Emergence of Urban Tourist Spectacles", *Geojournal*, vol.60, n°3, p.239-247.
- Dodson B. (2000) "Are We Having Fun Yet? Leisure and Consumption in the Post-apartheid City", *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, vol.91, n°4.
- Fraser N. (2003) *Citichat. Joburg's Good News of 2003*, Johannesburg, City of Johannesburg.
- Gaule S. (2005) "Alternating Currents of Power: From Colonial to Post-apartheid Spatial Patterns in Newtown, Johannesburg", *Urban Studies*, vol.42, n°13, p.2335-2361.
- Goga S. (2003) "Property Investors and Decentralization. A Case of False Competition?" in Tomlinson R., Beauregard R., Bremner L., *et al* (Eds.) *Emerging Johannesburg. Perspectives on the Postapartheid City*, London, Routledge, p.71-82.
- Grevisser M. (2004) "From the Ruins: the Constitution Hill Project", *Public Culture*, vol.16, n°3, p.507-519.
- Guillaume P. (2001) *Johannesburg, géographie de l'exclusion*, Paris, Karthala.
- Herwitz D. (1998) "Modernism at the Margins", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher, p.405-421.
- Judin H., Vladislavic I. (Eds.) (1998) *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher.
- Kesper A. (2003) "Making a Living in the City. The Case of Clothing Manufacturers", in Tomlinson R., Beauregard R., Bremner L., *et al* (Eds.) *Emerging Johannesburg. Perspectives on the Postapartheid City*, London, Routledge, p.85-100.
- Lévy J. (2004) "Modèle de mobilité, modèle d'urbanité", in Allemand S., Ascher F., Lévy J. (Eds.), *Les sens du mouvement*, Paris, Belin, p.157-169.
- Lipietz B. (2004) "'Muddling-Through': Urban Regeneration in Johannesburg's Inner City", *Network Association of European Researchers on Urbanisation in the South (N-Aerus) Annual Conference*, Barcelona, <http://www.naerus.net/sat/workshops/2004/papers.htm>.
- Mabin A. (1998) "Reconstruction and the Making of Urban Planning in 20th Century South Africa", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher, p.269-277.
- Mabin A. (2000?) "The Urban World Through a South African Prism", in Beauregard R., Body-Gendrot S. (Eds.), *The Urban Moment*, London, Sage, Urban Affairs Annual Reviews,

p.141-152.

- Mbembe A., Nuttal S. (2004) "Writing the World from an African Metropolis", *Public Culture*, vol.16, n°3, p.347-372.
- Mbembe A. (2004) "Aesthetics of Superfluidity", *Public Culture*, vol.16, n°3, p.373-405.
- Nuttal S. (2004) "Stylizing the Self: The Y Generation in Rosebank, Johannesburg", *Public Culture*, vol.16, n°3.
- Palmary I., Rauch J., Simpson G. (2003) "Violent Crime in Johannesburg", in Tomlinson R., Beauregard R., Bremner L., *et al* (Eds.) *Emerging Johannesburg. Perspectives on the Postapartheid City*, London, Routledge, p.101-122.
- Place R. (2004) "A Laboratory of Uncertainty", *Public Culture*, vol.16, n°3, p.532-547.
- Rogerson C. (2004) "Pro-poor Local Economic Development in Post-apartheid South Africa: the Johannesburg Fashion District", *Reviewing the First Decade of Development and Democracy in South Africa*, Durban, School of Development Studies, University of Kwazulu-Natal, www.ukzn.ac.za/csds/Conf50.htm.
- Simone A. (1998) "Globalization and the Identity of African Urban Practices", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher, p.173-187.
- Tomlinson R. (1999) "From Exclusion to Inclusion: Rethinking Johannesburg's Central City", *Environment and Planning A.*, vol.31, n°9, p.1655-1678.
- Van Nierkerk M. (1998) "Take Your Body Where it Has Never Been Before", in Judin H., Vladislavic I. (Eds.), *Blank _____ Architecture, apartheid and after*, Rotterdam, NAI Publisher, p.321-329.
- Vincent M.-L. (2004) *L'espace public en Afrique du Sud. Etude du cas de Johannesburg*, Mémoire de DESS, sous la direction de Aillaud V., Institut Français d'Urbanisme, Champs sur Marne, Université Paris 8.

Guides de voyage

Textes de références

- Andsager J. L., Drzewiecka J. A. (2002) "Desirability of Differences in Destinations", *Annals of Tourism Research*, vol.29, n°2, p.401-421.
- Albers P. C., James W. R. (1988) "Travel Photography. A Methodological Approach", *Annals of Tourism Research*, vol.15, p.134-158.
- Baloglu S., McCleary K. W. (1999) "A Model of Destination Image Formation", *Annals of Tourism Research*, vol.26, p.868-897.
- Bhattacharyya D. P. (1997) "Mediating India. An Analysis of a Guidebook", *Annals of Tourism Research*, vol.24, n°2, p.371-389.
- Chabaud G., Cohen E., Coquery N., *et al.* (Eds.) (2000) *Les guides imprimés du XVIème au XXème siècle. Villes, paysages, voyages*, Mappemonde, Paris, Belin.
- Cohen E. (1985) "The Tourist Guide. The Origins, Structure and Dynamics of a Role", *Annals of Tourism Research*, vol.12, n°1, p.5-29.
- Cohen E. (2000) "La hiérarchie monumentale de Paris au XXè siècle. Les étoiles dans les guides de tourisme consacrés à Paris", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., *et al* (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin collection Mappemonde, p.439-459.
- Coquery N. (2000) "Qu'est-ce que le "remarquable" en économie? La boutique dans le paysage urbain à Paris d'après les guides du XVIIIème siècle", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., *et al* (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin collection Mappemonde, p.419-429.
- Francon M. (2000) "L'univers touristique Michelin", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., *et al* (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin collection Mappemonde, p.113-120.
- Francon M. (2001) *Le guide vert Michelin: l'invention du tourisme culturel populaire*, Paris,

Economica.

- Gilbert D. (1999) "'London in all its Glory - or How to Enjoy London": Guidebook Representations of Imperial London", *Journal of Historical Geography*, vol.25, n°3, p.279-297.
- Hancock C. (1998) "Les descriptions de l'espace urbain dans les guides touristiques de Paris et de Londres au 19ème siècle", in Haumont N. (Ed.), *L'Urbain dans tous ses états. Faire, vivre, dire la ville*, Paris, L'Harmattan, p.317-329.
- Hancock C. (2000) "'City of business" contre ville du plaisir : Londres et Paris dans les guides touristiques du XIXè siècle", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin collection Mappemonde, p.329-338.
- Karpik L. (2000) "Le Guide Rouge Michelin", *Sociologie du travail*, vol.42, n°3, p.369-389.
- McGregor A. (2000) "Dynamic Texts and Tourist Gaze. Death, Bones and Buffalo", *Annals of Tourism Research*, vol.27, n°1, p.27-50.
- Moret F. (2000) "L'espace et le temps des guides. Représentations et déformations de l'espace urbain parisien dans les guides 1855-1900", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin collection Mappemonde, p.429-437.
- Poncet P. (2000) "L'"espace-guidé" de Rio de Janeiro. Etudes géographiques en miroir d'un espace touristique et de ses guides", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés du XVIème au XXème siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin Collection Mappemonde, p.543-556.
- Rauch A. (2000) "Du *Joanne* au *Routard*: le style des guides touristiques", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés*, Paris, Belin, coll. Mappemonde, p.95-112.
- Sorensen A. (2003) "Backpacker Ethnography", *Annals of Tourism Research*, vol.30, n°4, p.847-867.
- Stagl J. (2000) "Un système de littérature normatrice des voyages au XVIe siècle", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, collection Mappemonde, p.37-44.
- Sternberg E. (1997) "The Iconography of the Tourism Experience", *Annals of Tourism Research*, vol.24, n°4, p.951-969.
- Toulier B. (2000) "L'influence des guides touristiques dans la représentation et la construction de l'espace balnéaire (1850-1950)", in Chabaud G., Cohen E., Coquery N., et al (Eds.) *Les guides imprimés du XVIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, Paris, Belin, collection Mappemonde, p.239-258.
- Van der Breghe P. L. (1992) "Tourism and the Ethnic Division of Labour", *Annals of Tourism Research*, vol.19, p.234-249.

Berlin

- (1997) *Le Grand Guide de Berlin*, Paris, Gallimard.
- (1997) *Guide Vert Berlin*, Paris, Michelin.
- (1999) *Guide Nelles Berlin*, Nelles Verlag.
- (2001) *Guide Bleus Evasion Berlin*, Paris, Hachette.
- Schulte-Peevers A., Parkinson T. (2004) *Lonely Planet Berlin*, Paris, Lonely Planet.
- (2005) *Guide Voir Berlin*, Paris, Hachette.

Paris

- Delorme J.-C., Dubois A.-M. (2002) *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme.
- Gaudry F.-R., Gaudry M. (2002) *Paris Cool. Lieux récup', brocs kitsch, restos ethniques, créateurs hippies chic...* Paris, Parigramme.
- (2004) *Guide Bleu Paris*, Paris, Hachette.
- Fallon S. (2004) *Lonely Planet Paris*, Paris, Lonely Planet.
- (2005) *Guide du Routard Paris*, Paris, Hachette.

(2005) *Guide Voir Paris*, Paris, Hachette.

Squats et squats d'artistes

- Castells M., Draaisma J., Van Hoogstraten P., *et al.* (1983) "Squatters in the Netherlands: Element for a Debate", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.7, n°3, p.405-427.
- Coutant I. (2000) *Politique du squat*, Paris, La Dispute.
- Crettiez X., Sommier I. (Eds.) (2002) *La France rebelle. Tous les foyers, mouvements et acteurs de la contestation*, Paris, Editions Michalon.
- Destremau E. (2001) "Les squats d'artistes parisiens", *Mouvements*, n°13, p.69-72.
- Dorlin-Oberland F. (2002) *Squats d'artistes, perspectives d'un mode d'action. Usages et politiques*, Mémoire de DEA en sociologie politique, sous la direction de Sommier I., Sociologie Politique, Paris, Université Paris 1.
- Drouet F.-X. (2001) *Conditions et effets de l'émergence des squats d'artistes parisiens dans la presse écrite*, mémoire de fin d'études, sous la direction de Neveu E., Sciences Politiques, Rennes, Institut d'Etudes Politiques.
- Epstein R. (2001) "Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne", *Mouvements*, n°13.
- Jeanneret T. (2004) *Les squats d'artistes à Paris: quel parti pour la politique municipale?*, Thèse professionnelle, sous la direction de Bourdin A., Vivant E., Mastère spécialisé Action Publique, Paris, Ecole Nationale des Ponts et Chaussées.
- Jouenne N. (1991) *Squats d'artistes et artistes squatters à Paris: étude d'ethnologie urbaine*, Mémoire de maîtrise, sous la direction de Terrole D., Sociologie, Saint-Denis, Université Paris 8.
- Kellenberger S. (2004) *Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la ville: une approche sociologique de quatre collectifs d'artistes-actives à Paris et à Londres*, Thèse de doctorat, sous la direction de Joseph I., Sociologie, Nanterre, Université Paris 10.
- Lextrait F. (2001) *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...: une nouvelle époque de l'action culturelle*, Paris, Ministère de la Culture, disponible sur Internet: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/> consulté le 15 janvier 2002.
- Mairie de Paris (2001) "QOC 221 - Question de M. Jean-François Legaret, Mme Florence Berthout et des membres du groupe "Ensemble pour Paris" à M. le Maire de Paris concernant le squat artistique "Electron libre", 59 rue de Rivoli", *Conseil de Paris*, septembre 2001.
- Mairie de Paris (2001) "QOC 254 - Question de M. Laurent Dominati, élu indépendant non inscrit, à M. le Maire de Paris concernant l'immeuble 59 rue de Rivoli", *Conseil de Paris*, septembre 2001.
- Mairie de Paris (2002) "QOC 339 - Question de Mme Marie-Chantal Bach, MM. Jack-Yves Bohot et Laurent Dominati à M. le Maire de Paris concernant le squat d'artistes situé 59 rue de Rivoli", *Conseil de Paris*.
- Mairie de Paris (2003) "QOC 239 - Question de M. Alain Le Garrec et des membres du groupe socialiste et radical de gauche à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police sur la mise aux normes de sécurité de l'immeuble sis 59 rue de Rivoli", *Conseil de Paris*, Mars 2003.
- Mairie de Paris (2003) "Voeu déposé par le groupe "les Verts" relatif aux squats artistiques", *Conseil de Paris*, mai 2003.
- Mairie de Paris (2004) "QOC 559 - Question de Mme Elisabeth de Fresquet et des membres du groupe Union pour la démocratie française à M. le Maire de Paris concernant l'évolution du dossier de l'immeuble situé 59, rue de Rivoli, acquis par la Ville de Paris en 2002", *Conseil de Paris*, octobre 2004.
- Mairie de Paris (2004) "DPA 256 - Approbation du principe de réalisation de travaux

- d'aménagement de locaux de création artistique dans l'immeuble communal situé 59, rue de Rivoli, et des modalités de passation du marché de maîtrise d'oeuvre correspondant", *Conseil de Paris*, octobre 2004.
- Maunaye E. (2002) *Parcours d'artistes dans les squats parisiens: approche des identités individuelles et collectives*, Paris, Centre de recherche sur les liens sociaux CERLIS-CNRS, Ministère de la culture, Délégation aux arts plastiques.
- Maunaye E. (2003) "Etre jeunes artistes dans un squat: approche de la construction des identités individuelles et collectives", *Premières Rencontres Jeunes et Sociétés en Europe et autour de la Méditerranée*, Marseille, Centre d'Etudes et de Recherches sur les Qualifications.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2000) *Communiqué de presse*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Péchu C. (1996) "Quand les exclus passent à l'action..." *Politix*, n°34, p.114-133.
- Pruijt H. (2003) "Is the Institutionalization of Urban Movements Inevitable? A Comparison of the Opportunities for Sustained Squatting in New York City and Amsterdam", *International Journal of Urban and Regional Research*, vol.27, n°1, p.133-157.
- Pruijt H. (2004) "Squatters in the Creative City: Rejoinder to Justus Uitermark", *International Journal of Urban and Regional Research*.
- Raffin F. (1998) *La mise en culture des friches industrielles. Poitiers, Genève, Berlin: de l'épreuve locale au développement de dispositifs transnationaux*, Lyon, Ariese, Université Lyon 2, Ministère de l'équipement.
- "Espaces en friche, culture vivante", *Le Monde Diplomatique*, octobre 2001, Raffin F.
- Raffin F. (2002) *Les ritournelles de la culture. De la critique sociale à la participation citoyenne, entre mobilités et ancrages urbains*, Thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de Tarrus A., Ecole Doctorale Sciences Humaines et Sociales, Perpignan, Université de Perpignan.
- Sommier I. (1998) "Un espace politique non homologué. Les centres sociaux occupés et autogérés en Italie", in Curapp (Ed.), *La politique ailleurs*, Paris, Presses Universitaires de France, p.117-129.
- Uitermark J. (2004) "The Co-optation of Squatters in Amsterdam and the Emergence of a Movement Meritocracy: A Critical Reply to Pruijt", *International Journal of Urban and Regional Research*.
- Vivant E. (2001) *Les squats d'artistes au coeur de Paris: forme syncrétique d'une nouvelle urbanité?*, Mémoire de DEA Mutations Urbaines et Gouvernance Territoriale, sous la direction de Storper M., Institut Français d'Urbanisme, Champs sur Marne, Université Paris 8, Ecole Nationale des Ponts et Chaussées.
- Welzer-Lang D. (1992) "La saga des squatters de la Croix-Rousse de Lyon. La violence du changement dans la ville", *Annales de la Recherche Urbaine*, n°54, p.74-84.

Revue de Presse

- "Le Joy's, de l'éros à l'art", *Libération*, 7 janvier 2005, Fèvre A.-M.
- "Des lieux légaux ou semi-illégaux", *Libération*, 13 septembre 2005, Fèvre A.-M.
- "Squats d'artistes, l'autogestion en questions", *Libération*, 13 septembre 2005, Fèvre A.-M.
- "Le squat contre-attaque", *Libération*, 27 février 2004, Laval G.
- "Impasse perd et gagne", *Libération*, 27/02/2004, Lebovici E.
- "Les squats parisiens en sursis", *Libération*, 31 août 2004, Fèvre A.-M.
- "La fronde des "squartistes"", *Libération*, 14/02/2004, Fèvre A.-M.
- "Les squats défrichent", *Libération*, 18 novembre 2004, Fèvre A.-M.
- "A Paris, le squat Ville-Art délogé de l'avenue de Villars", *Libération*, 01/04/2004, Fèvre A.-M.
- "Squat au Sentier", *Libération*, 13/05/2004, Fèvre A.-M.
- "Un délai avant de décamper", *Libération*, 14/05/2004, Fèvre A.-M.
- "Dans le bunker Palace", *Libération*, 14/05/2004, Fèvre A.-M.
- "Le Palace pas à la fête", *Libération*, 18/03/2004, Fèvre A.-M.

"Zaat Villart au bord de l'expulsion", *Libération*, 13/03/2004, Fèvre A.-M.

"La Fonderie, une friche cultivée", *Libération*, 02/04/2004, Binet S.

"Expulsion imminente d'un squat parisien", *Libération*, 28/02/2004.

"Le squat O Génie rend les clés", *Libération*, 18/03/2004.

"Squat au Palace", *Libération*, 26/03/2004.

"Le squat du Palace devant le tribunal", *Libération*, 22/04/2004.

"La justice vire les squatteurs du Palace", *Libération*, 29/04/2004.

"Un sursis au squat du Palace", *Libération*, 30/04/2004.

"Les squatteurs du Palace encadrés", *Libération*, 15/05/2004.

"GAN Contre les artistes", *Libération*, 27/01/2003.

"Le Ballastr, squat non grata", *Libération*, 22/07/2003.

"Fermeture du premier squat d'artistes parisiens", *Libération*, 05/08/2003.

"Les élus en colère après l'évacuation d'un squat", *Libération*, 23/10/2003.

"Crémaillère du nouveau collectif Ville-Art", *Libération*, 28/11/2003.

"Squat: les revers du théâtre de Fortune", *Libération*, 11/03/2003.

"Un couvent pour toutes les chapelles", *Libération*, 24 juillet 2003, Bouteillet M.

"Echafô-Rhinô", *Libération*, 20/03/2003, Fèvre A.-M.

"Squats, un défi en règle", *Libération*, 25/04/2003, Fèvre A.-M.

"Théâtre de Verre attention fragile", *Libération*, 21/11/2003, Fèvre A.-M.

"Un sursis pour Cyrano", *Libération*, 11/02/2003, Fèvre A.-M.

"Escouades contre les squats", *Libération*, 07/03/2003, Fèvre A.-M.

"Les squatters restent dans le Carrosse", *Libération*, 02/06/2003, Fèvre A.-M.

"Les squatteurs reprennent la main", *Libération*, 22/09/2003, Masi B.

"Les "miraculés" de la Miroiterie", *Libération*, 17/03/2003, Masi B.

"Le Point P part du mauvais pied", *Libération*, 20 décembre 2003, Rivoire A.

"La valse des squats de Paris", *Libération*, 07/02/2003, Fèvre A.-M.

"Vague d'attaques antisquats à Paris", *Libération*, 17/03/2003, Fèvre A.-M., Masi B.

"Les Gousset Vide se montrent", *Libération*, 02/05/2003, Fèvre A.-M.

"150 flics pour le 104", *Libération*, 23/10/2003, Fèvre A.-M.

"Itinéraires d'activistes", *Libération*, 14 septembre 2002, Fèvre A.-M.

"Dénicheurs de défricheurs", *Libération*, 3 janvier 2002, Fèvre A.-M.

"Palette et papilles", *Libération*, 01/03/2002, Fèvre A.-M.

"Les nids de créateurs migrants", *Libération*, 01/03/2002, Fèvre A.-M.

"Les squats, de la rue au Palais", *Libération*, 10/09/2002, Fèvre A.-M.

"L'ancêtre Art Cloche", *Libération*, 14/09/2002, Fèvre A.-M.

"L'art des squatteurs s'explode dans tout Paris", *Libération*, 14/09/2002, Fèvre A.-M., Lechner M.

"Squats, tout ou rien", *Libération*, 19/09/2002, Fèvre A.-M.

"Les squatteurs parisiens au pied du mur", *Libération*, 02/10/2002, Fèvre A.-M.

"Monsieur Sarkozy, ne tuez pas les squats d'artistes", *Libération*, 14 octobre 2002, Delanoë G.

"Un marché couvert" à tous les genres", *Libération*, 21 janvier 2002, Debailleux H.-F.

"Rencontre avec Jean-Luc André d'Asciano: "Les squats artistiques ressuscitent les ruines industrielles", *Libération*, 16/11/2002, Fèvre A.-M.

"La grosse bête qui monte, qui monte, qui monte..." *Libération*, 5 octobre 2002, Lechner M.

"A voir et à manger. Le Palais de Tokyo rouvre en Luna Park d'art contemporain", *Libération*, 21 janvier 2002, Gauville H., Lebovici E.

"Catherine Tasca s'invite au squat", *Libération*, 06/03/2002.

"L'été, pas de repos pour les squats", *Libération*, 16/07/2002.

"A la vitesse alternative", *Libération*, 09/03/2001.

"Le squat se connecte", *Libération*, 01/10/2001, Groison D.

"Les squats relancent la création alternative", *Libération*, 17 juin 2001, Bertrand O.

"Des friches bientôt affranchies?" *Libération*, 20/06/2001, Masi B.

"Le squat de Rivoli lance un appel à mécène", *Libération*, 20/02/2001, Fèvre A.-M.

"Second tour alternatif", *Libération*, 17/03/2001, Fèvre A.-M.

"Sera-t-on expulsés avant cet été?" *Libération*, 20/06/2001, Fèvre A.-M.

"Ministrables", *Libération*, 22/09/2001, Fèvre A.-M.

"Squat d'artistes en voie d'officialisation", *Libération*, 17/08/2001.

"Le squat de Rivoli un peu moins squat", *Libération*, 15/01/2000.

"Expulsé, le squat Matignon déménage", *Libération*, 31/03/2000.

"Albergaria, mort d'un pro du squat", *Libération*, 06/10/2000.

"Les squatters de la Grange-aux-Belles défendent leur mosaïque", *Libération*, 17/08/2000.

"Yabon Paname candidat à la mairie de Paris", *Libération*, 17/11/2000.

"Expulsé, le squat Matignon déménage", *Libération*, 31/03/2000.

"Les squats d'artistes se multiplient dans Paris. Plus policés, ils cherchent une reconnaissance, mais restent expulsables", *Libération*, 07/01/2000, Fèvre A.-M.

"Squat d'arts", *Libération*, 07/07/2000, Fèvre A.-M.

"Squats en sursis", *Libération*, 14/07/2000, Fèvre A.-M.

"Un squat qui veut rester en scène", *Libération*, 30/11/2000, Fèvre A.-M.

"A Paris, Infact est en sursis", *Libération*, 03/08/2000, Faure S.

"La Grange est tombée", *Libération*, 09/06/2000, Fèvre A.-M.

"Plein champ sur les squats", *Libération*, 03/04/2000, Fèvre A.-M.

"Paris sur squats", *Libération*, 19/12/2000, Fèvre A.-M.

"Expulsion à la tractopelle dans un squat de Charenton", *Libération*, 03/08/2000, Foucher B.

"Style urbain XXL", *Libération*, 2 juin 1999, Serafini T.

"Fabrication maison", *Libération*, 5 août 1999, Devinat F.

"Feu de joie avant l'expulsion (Yabon'Arts)", *Libération*, 04/09/1999, Devinat F.

"Le squat n'a pas la cote place de la Bourse", *Libération*, 08/07/1999, Devinat F.

"Artistes sans toit", *Libération*, 22/04/1999.

"Yabon le squatt", *Libération*, 01/06/1999.

"Yabon'Arts attend son expulsion", *Libération*, 01/09/1999.

"Paris: artistes errant dans les quartiers chic", *Libération*, 11/11/1999.

"Yabon le squatt", *Libération*, 01/06/1999.

"Yabon'Arts attend son expulsion", *Libération*, 01/09/1999.

"Socapi menacé d'expulsion", *Libération*, 15/09/1998.

"Les squatteurs de Socapi expulsés", *Libération*, 10/11/1998.

"Socapi, le squat qui offre à l'art une autre surface", *Libération*, 02/05/1998, Devinat F.

"Paris branché sur les friches", *Libération*, 1er mars 1997, Daumas C.

"Paris 20ème: bras de fer entre les artistes de "la forge", l'association Artclefs et la Ville", *Libération*, 23/01/1995, Walter E., Dufresne D.

"Nomades urbains", *Libération*, 23/02/1995, Remes E.

"Un squat d'artistes évacué", *Le Figaro*, 11/03/2002.

"Polémique sur un squat", *Le Figaro*, 09/12/2002, Geisler R.

"Magasin culturel pour artistes "underground"", *Le Figaro*, 26 février 2002, Albert M.-D.

"Palais de Tokyo, Midi-Minuit de l'art contemporain", *Le Figaro*, 18 janvier 2002, Nuridsany M.

"Ces artistes squatteurs qui embarrassent les politiques", *Le Figaro*, 19/06/2001, Chayet D.

"Le défilé poétique des artistes squatters", *Le Figaro*, 18/01/2001, Chayet D.

"La mairie veut pérenniser le squat des artistes", *Le Figaro*, 16/10/2001, Chayet D.

"Entretien avec Bertrand Delanoé: "Je ne souhaite pas figer Paris"", *Le Figaro*, 12/09/2001.

"Les ateliers d'artistes fleurissent dans les usines abandonnées", *Le Figaro*, 7 mai 2001, Guénot H.

"Bataille pour une mosaïque", *Le Figaro*, 22/08/2000.

"La Ruche, secrète cité d'artistes", *Le Figaro*, 29 août 2000, Cathala A.-S.

"Des artistes dans l'engrenage de l'expulsion", *Le Figaro*, 25/07/2000, Geisler R.

"Nous demandons l'asile artistique"", *Le Figaro*, 25/07/2000, Geisler R.

"Pas d'atelier pour les artistes", *Le Figaro*, 04/01/2000, Geisler R.

"Mairie et préfecture empêtrées dans un squat", *Le Figaro*, 30/10/2000, Hofstein C.

"La fragile renaissance de la "Menuiserie"", *Le Figaro*, 15 mars 2000, Louis C.

"Les artistes hors la loi réclament justice", *Le Figaro*, 08/09/2000, Albert M.-D.

"Demi-victoire pour les artistes de la "Grange ô Belles"", *Le Figaro*, 24/10/2000, Albert M.-D.

"Les artistes cherchent un autre squat", *Le Figaro*, 26/08/1999, Delcrood O., Geisler R.

"Le début de la fin au squat de la Bourse", *Le Figaro*, 10/08/1999, Geisler R., Cornevin C.

"Squatteurs contre maire", *Le Figaro*, 16/09/1999, Geisler R.

"Le maire condamné", *Le Figaro*, 21/10/1999.

"Ces squats qui s'imposent en ville. De nombreux jeunes, parfois diplômés, choisissent ce mode d'hébergement, par rejet de la société", *Le Figaro*, 27 septembre 1999, Revol A.-M.

"Les voisins farfelus du Palais Brongniart", *Le Figaro*, 10/06/1999, Schaeffer F.

"Artistes-exclus", *Le Figaro*, 22 avril 1997, Simon N., Nuridsany M.

"Lise Toubon: "Paris ignore l'art contemporain"", *Le Figaro*, 27 septembre 1996, Nirascou G.

"Quinze artistes expulsés du VIIème", *Le Parisien*, 01/04/2004, J.Cl.

"Plutôt que de me ruiner en prospectus, j'ai envoyé des mails"", *Le Parisien*, 01/03/2004.

"Le collectif du cinéma le Barbizon risque l'expulsion", *Le Parisien*, 25/02/2004, Cloris J.

"Bataille autour du Palace", *Le Parisien*, 22/04/2004, Saint-Cricq R.

"Les artistes indésirables au Palace", *Le Parisien*, 29/04/2004, Saint-Cricq R.

"Un nouveau squat d'artistes dans le Sentier", *Le Parisien*, 11/05/2004, M.O.

"On n'en finit pas d'être des créateurs nomades"", *Le Parisien*, 13/09/2003, Le Mitouard E.

"Les squats d'artistes", *Le Parisien*, 26 avril 2003, Le Mitouard E.

"Les squats d'artistes veulent continuer à vivre", *Le Parisien*, 26/04/2003, Le Mitouard E.

"Les principaux lieux alternatifs", *Le Parisien*, 26/04/2003, Le Mitouard E.

"Le 59, rue de Rivoli veut rester ouverte avant travaux", *Le Parisien*, 08/09/2003, Ottavi M.

"Deux squats d'artistes menacés d'expulsion", *Le Parisien*, 05/03/2003.

"Une boutique du coeur", *Le Parisien*, 06/05/2003.

"Un squat d'artistes en sursis", *Le Parisien*, 24/05/2003.

"Squat d'artistes: La maison O Génie sous le coup d'une expulsion", *Le Parisien*, 30/10/2003.

"Nouvelle évacuation d'un squat d'artistes", *Le Parisien*, 11/03/2003.

"Barbecue argentin au Théâtre de Verre", *Le Parisien*, 27/12/2003, Perez D.

"Les artistes du Collectif 21 changent de style", *Le Parisien*, 08/05/2002, L.P.

"Le palais de Tokyo accueille des squatteurs", *Le Parisien*, 10/09/2002, Murati A.

"Un grand projet culturel dans le Point P", *Le Parisien*, 26 janvier 2002, Pelé L.

"Un squat dans l'ancienne ambassade du Yémen", *Le Parisien*, 30/01/2002, Le Mitouard E.

"Le ministre de la Culture visite le squat d'artistes", *Le Parisien*, 05/03/2002, Le Mitouard E.

"Les squatteurs de la rue Blanche relogés par la Ville", *Le Parisien*, 20/03/2002, Le Mitouard E.

"Les artistes du squat exposent en mairie", *Le Parisien*, 08/04/2002, Le Mitouard E.

"Portes ouvertes au squat de la Tombe-Issoire", *Le Parisien*, 20/04/2002, Le Mitouard E.

"La Ville nouveau propriétaire du squat de la rue de Rivoli", *Le Parisien*, 29/06/2002, Le Mitouard E.

"Le squat d'artistes a drainé 40 000 visiteurs", *Le Parisien*, 27/01/2001, Le Mitouard E.

"Squatteurs cherchent mécènes", *Le Parisien*, 19/02/2001, Le Mitouard E.

"Un répit pour les squats d'artistes", *Le Parisien*, 01/04/2001, Le Mitouard E.

"La rue de Rivoli poursuit sa révolution commerciale", *Le Parisien*, 27/04/2001, Le Mitouard E.

"La Ville veut préempter le squat des artistes", *Le Parisien*, 16/05/2001, M.A.G.

"Les artistes resteront dans le squat", *Le Parisien*, 02/11/2001, Ottavi M.

"Les squats d'artistes bientôt officiels", *Le Parisien*, 15/08/2001, Le Mitouard E.

"Un squat s'installe quai de Valmy", *Le Parisien*, 06/07/2000, Le Mitouard E.

"Les squatteurs s'affichent sur les façades", *Le Parisien*, 09/08/2000, Le Mitouard E.

"Il veut squatter le fauteuil du maire", *Le Parisien*, 01/09/2000, Le Mitouard E.

"Les voisins du squat Valmy se font entendre", *Le Parisien*, 20/10/2000, Le Mitouard E.

"Concert dans un squat", *Le Parisien*, 29/04/2000.

"Des squatteurs dans un immeuble promis à l'Etat", *Le Parisien*, 30/10/2000, Sterg F.

"Les artistes s'organisent en attendant l'expulsion", *Le Parisien*, 07/04/2000, Pelé L.

"Les artistes quittent leur squat", *Le Parisien*, 28/04/2000, Pelé L.

"Des artistes s'approprient un nouveau lieu à Nation", *Le Parisien*, 04/05/2000, Pelé L.

"Les artistes veulent récupérer leur mosaïque", *Le Parisien*, 08/09/2000, Pelé L.

- "Les squatteurs réclament des comptes au maire", *Le Parisien*, 16/09/1999, Kemmet B.
- "Le squat d'artistes gagne un sursis", *Le Parisien*, 06/02/1999, I.B.
- "Le squat d'artistes menacé d'expulsion", *Le Parisien*, 15/09/1998, I.B.
- "Sursis pour le squat d'artistes", *Le Parisien*, 04/06/1998.
- "A Paris, le squat d'artistes du 59, rue de Rivoli ferme ses portes au public", *Le Monde*, 29 mars 2005, Morice F.
- "La nouvelle vie du Palace, un club légendaire devenu un "squat autorisé"", *Le Monde*, 6 septembre 2004, Plas (de) O.
- "Les bobos investissent la banlieue rouge de Paris", *Le Monde*, 29 mai, Jérôme B.
- "Paris embaumée", *Le Monde*, 2 février 2004, Le Gendre B.
- "A Paris, les artistes réclament le droit au squat", *Le Monde*, 01/04/2003, Fabre C.
- "De nouveaux artistes squatteurs ont été expulsés à Paris, ou sont menacés de l'être", *Le Monde*, 22/05/2003, Fabre C.
- "Bertrand Delanoë engage des discussions", *Le Monde*, 1 avril 2003, Garin C.
- "Palais de Tokyo, l'an I de l'art-labo", *Le Monde*, 8 janvier 2003, Bédarida C.
- "A Lyon, la Croix-Rousse demeure un quartier rebelle", *Le Monde*, 2 août 2003, Landrin S.
- "Squat", *Le Monde*, 12/03/2002.
- "L'art contemporain dans le déglingué chic des bords de Seine", *Le Monde*, 26 janvier 2002, Breerette G.
- "Le festival des squats, ébauche d'une reconnaissance", *Le Monde*, 15/09/2002, Bédarida C.
- "A Paris, les socialistes en campagne municipale envisagent l'accès gratuit aux musées de la Ville", *Le Monde*, 13 février 2001, Bédarida C.
- "Le Palais de Tokyo, laboratoire des arts", *Le Monde*, 14 décembre 2001, Bellet H.
- "Plusieurs squats d'artistes menacés d'expulsion à Paris", *Le Monde*, 12/06/2000.
- "Les squats d'artistes à Paris, refuges de la vie de quartier, sont tous menacés", *Le Monde*, 13/06/2000, Bellet H.
- "Le collectif artistique du Brise-Glace ne veut pas sombrer", *Le Monde*, 21 octobre 1999, Bédarida C.
- "Les autres territoires de la jeune création", *Le Monde*, 12 juillet 1998, Bellet H.
- "Une flânerie dans le Paris des artistes", *Le Monde*, 29/09/1998, Cauhapé V.
- "Internet héberge les squatters", *Le Monde*, 23 novembre 1998, Mandard S.
- "Grenoble a un petit faible pour ses squats", *Le Monde*, 31 octobre 1997, Cabret N.
- "Du groupe IAM au cirque Plume, en passant par les bières irlandaises", *Le Monde*, 8 juillet 1997, Samson M.
- "Les artistes de Belleville ouvrent leurs ateliers", *Le Monde*, 10/05/1996, Perrier J.-L.
- "La brise libertaire", *Le Monde*, 5 février 1996, Chemin A.
- "La vie d'artiste", *Le Monde*, 22 mars 1996, Braudeau M.
- "Les souffrances du jeune artistes ou et comment peindre quand on a trente ans", *Le Monde*, 06/02/1992, Dagen P.
- "Squats, expulsions, immeubles insalubres, opérations immobilières. La guérilla du vingtième arrondissement", *Le Monde*, 20 août 1990, Caavel C. d.
- "Squats artistiques: les pavés dans la mare", *L'Humanité*, 18/04/2003, Homer S., Villeneuve G.
- "Encore un squat évacué à Paris", *L'Humanité*, 11/03/2003.
- "Politique du squat?" *L'Humanité*, 22 février 2002, Monferran J.-P.
- "La vie va épater la galerie", *L'Humanité*, 02/03/2002, De Bourbon T.
- "Mains d'oeuvre au coeur de la cité", *L'Humanité*, 30 janvier 2001, Moran J.
- "Culture et Economie. Artistes en quête d'ateliers", *Les Echos*, 08/11/2000, Desjardins C.
- "L'art en friche", *Le Nouvel Observateur*, 14 août 1997, Bosc E.
- "Squat festif place de la Bourse", *Le Nouvel Observateur*, Godefroy A.
- "La fuite des pinceaux. Les artistes, les vrais, boudent Paris", *Le Nouvel Observateur*, Monnier V.

- "L'art de la réquisition", *Témoignage Chrétien*, 09/09/1999, Mermoz M.
- "Les friches d'art transforment la ville", *Métro*, 4 février 2003, Redouani K.
- "Expulsion au théâtre de Fortune", *Métro*, 11/03/2003, Sarrot A.
- "Festival Art et squats", *L'Express*, 12/09/2002, Berthod A.
- "Les nouveaux lieux de l'art contemporain", *L'Express*, 17 janvier 2002, Colonna-Césari A.
- "Petite géographie des sorties branchées", *L'Express*, 27 juin 2002, Mouglin V.
- "Les ateliers lumière", *L'Express*, 31 mai 2001, Colonna-Césari A.
- "Les squats ont pignon sur rue", *L'Express*, 29/06/2000, Kerchouche D.
- "Bienvenue à Canal 35 un squat d'artistes", *L'Express*, 05/10/2000, Tesson G.
- "Squats: vernissage à tous les étages", *L'Express*, 19/08/1999, Gardeau C.
- "L'artiste en son atelier", *L'Express*, 19 août 1999, Jaeglé Y.
- "Entrée des squatistes", *L'Express*, 08/06/1995, Dupont P.
- "Art à tous les étages", *L'Express*, 15/07/1993, Saranga K.
- "Palais de Tokyo, l'art en chantier", *Beaux Arts*, janvier 2002, Pradel J.-L.
- "Tous à l'atelier", *Beaux Arts*, octobre 1996, Girard J.
- "Gens de Tokyo", *Connaissance des arts*, janvier 2002, Bethenod M.
- "Une manufacture à tout faire", *Connaissance des Arts*, septembre 1997, Picard D.
- "Ecosophie", *Art Press*, juin 2000, Béret C.
- "Friche de création contemporaine. L'intervention économe de Lacaton et Vassal", *Le journal des arts*, 11 janvier 2002, Simenc C.
- "Le palais brise les remparts. Un site inédit pour l'art d'aujourd'hui", *Le journal des arts*, 11 janvier 2002, Demir A.
- "Un premier tour du propriétaire", *Le journal des arts*, 8 février 2002, Michelin O.
- "Le palais de Tokyo. En attendant 2001", *Le journal des arts*, 20 octobre 2000, Régnier P.
- "Les squats d'artistes se multiplient", *Le Journal des arts*, 21/01/2000, Fulchéri F.
- "L'ère de la récupération. Les artsites à l'assaut des usines", *Télérama*, 2 janvier 2002, Blisson C.
- "Bonjour tristesse", *Télérama*, 13 février 2002, Cena O.
- "Drôles d'endroits pour un spectacle", *Télérama*, 27 septembre 2000, Firmin-Didot C.
- "Promenade au squat", *Télérama*, 28/06/2000, Schramm D.
- "Les artistes associés. Histoires de communautés, le Squat de Ris Orangis", *Télérama*, 5 août 1998, Daubert M.
- "Chambres à art", *Télérama*, 05/03/1997, Plet C.
- "Vive la banlieue! Montreuil: la ruée vers l'est", *Télérama*, 26/03/1997, Fernandez A.
- "Art & Squats: poussez la porte", *A Nous Paris*, 15/09/2003, Huteau H.
- "Squats artistiques: vers la reconnaissance", *A Nous Paris*, 24/04/2000, Bardet J.
- "Quand les squatters s'organisent comme des bourgeois", *Paris Match*, 13/04/2000, Mangez C.
- "Quand le palais de Tokyo s'éveillera", *Elle décoration*, 15 juin 2000, Maubert F.
- "Montreuil: L'art passe le périph", *Le Point*, 15/08/2003, Audran M.
- "Squats d'artistes: les combats de la bohème chic", *Le Point*, 25/08/2000, Sanchez A.-C.
- "Squats d'utilité publique", *Politis*, 20/11/2000, Drouet F.-X.

- "Copier-coller", *Technikart*, avril 2002, Essindi I.
 "L'emmerdeur public n°1", *Technikart*, 01/03/2000, Zerguine V.
- "Le village sous les nuages", *Zurban*, 31 mars 2004, Donada G., Pereira S., Cabanes S., *et al.* .
 "Squattez les squats", *Zurban*, 19/05/2004, Fayner E., Lerouge S.
 "La culture en chantiers", *Zurban*, 18 février 2004, Goetz A., Youssi Y.
 "Un palais sans révolution", *Zurban*, 15 janvier 2003, Vervialle D.
 "Le squat, un concept post-bohème", *Zurban*, 03/10/2001.
- "Coups de force", *Les Inrockuptibles*, 26/03/2003, Lindgaard J.
 "Mauvais trip", *Les Inrockuptibles*, 25/09/2002, Colard J.-M.
 "Boum Boum", *Les Inrockuptibles*, 15 février 2002, Colard J.-M.
- "Passe par mon squat d'abord..." *Aden*, 19/09/2002, Nourrissat S.

Sites Internet

www.paris.fr

Site de la ville de Paris. Le compte rendu des débats et délibérations du conseil de Paris sont disponibles en ligne. Des hyperliens mènent aux sites des mairies d'arrondissement.

www.culture.gouv.fr

Site du Ministère de la Culture. Les travaux du Département des Etudes et de la Prospectives sont disponibles en ligne ainsi que le rapport Lextraît

www.institut-des-villes.org

Site de l'Institut des villes dont une des missions est consacrée aux Nouveaux Territoires de l'Art.

www.observatoire-culture.net

Le site de l'observatoire des politiques culturelles permet d'acheter certains documents en ligne.

www.paris.notaires.fr

Site de la chambre des notaires de Paris. Publie régulièrement des statistiques sur le marché immobilier.

www.joburg.org.za

Site de la municipalité de Johannesburg.

www.parisrivegauche.com

Site de la Semapa et de la Zac Paris Rive Gauche.

www.semaest.fr/semaest/

Site de la Semaest (en charge de l'aménagement de la Zac Pajol).

www.creativeclass.org

Site internet de Richard Florida.

www.upress.umn.edu/sles

Site de Christopher Mele, en complément de son livre : *Selling the Lower East Side*.

<http://members.lycos.co.uk/gentrification/whatisgent.html>

Site sur la gentrification, créé par Tom Slater, universitaire britannique.

www.lafriche.org

Site de la Belle de Mai qui héberge aussi le site des Rencontres sur les Nouveaux Territoires de l'Art qui se sont tenus en février 2002 à Marseille.

www.squat.net

Portail international sur les squats.

www.artfactories.net

Base de données sur l'actualité des lieux culturels intermédiaires, dans le cadre du réseau TransEuropHalles.

www.mainsdoeuvres.org

Site de Mains d'œuvres, lieu culturel *off* géré par l'association Usines Ephémères à Saint Ouen (93).

www.pointphemere.org

Site du Point Ephémère, géré par l'association Usines Ephémères à Paris.

www.teh.net

Site du réseau TransEuropeHalles, fédérant plusieurs lieux culturels *off* en Europe.

www.les-frigos.com

Site Internet des Frigos. Les activités des occupants sont présentées. Dans la rubrique « Tribune », le point de vue des occupants sur la concertation sont présentés.

www.59rivoli.org

Site Internet du squat Chez Robert Electron Libre. Le travail des artistes est présenté, ainsi que l'histoire du squat. Un blog permet de suivre l'actualité du squat et de dialoguer avec les occupants (les sites web de nombreux squats ont disparus avec l'expulsion du squat. Ils ne figurent alors pas dans cette liste).

<http://perso.wanadoo.fr/siskapierard/>

Site de l'association Cactus (association de riverains de la Zac Pajol).

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
INTRODUCTION GENERALE	5
CHAPITRE 1	
LA CULTURE : ANALYSEUR DE LA SOCIETE CONTEMPORAINE	12
I. LA CULTURE AU CŒUR DES EVOLUTIONS SOCIALES	14
A. Évolution des pratiques culturelles des Français	14
1. La révolution technologique : prolifération des objets et évolution des pratiques	14
2. Une démocratisation limitée mais une diffusion des pratiques amateurs	15
3. Vers une segmentation et une diversification des pratiques culturelles	17
B. Les théories du goût : vers de nouveaux modes de distinction	19
1. Légitimité et distinction	19
a. Pierre Bourdieu : la sociologie du goût comme sociologie de la domination	19
b. Les critiques des théories bourdieusiennes	20
2. Omnivore, éclectique et cosmopolite : de nouveaux critères de légitimité culturelle ?	21
a. Omnivore/univores ou Eclectiques/exclus : deux conceptions d'une même réalité ?	21
b. Eléments d'explication	22
c. Implications scientifiques	24
C. Hybridation de la culture cultivée	25
1. Transgression des frontières dans le monde des arts	25
2. L'institutionnalisation des sous-cultures	26
3. Un système économique basé sur la diversification	27
4. Hybridation des cultures	28
II. DE L'ARTISTE AU CREATEUR	29
A. Sociologie des artistes	29
1. Les trois âges de l'artiste à travers l'histoire	29
2. Etre artiste aujourd'hui	30
a. Une définition ambiguë	30
b. Monde de l'art et professions culturelles	31
3. Une vie d'incertitudes et de précarité	33
4. Le statut de l'élite artiste : construction symbolique et représentations sociales	34
a. La Bohème : L'archétype du <i>off</i>	34
b. De l'élite aristocratique à l'élite artiste	35
c. Le statut privilégié de l'artiste aujourd'hui	36
d. L'artiste : créateur de sa propre vie	37
e. L'artiste ou le gestionnaire ?	38

B. La créativité au cœur des territoires contemporains	39
1. Les ressorts de l'innovation	39
2. Les territoires de l'innovation	40
a. Le parisianisme artistique	40
b. La métropole créative : le monde de l'art comme système productif	41
3. Vers nouveau mode d'organisation du travail	43
III. LES SCENES OFF	46
A. Le système <i>in/off</i>	46
1. Les mondes de l'art comme système <i>in/off</i>	46
a. Le mouvement perpétuel de la création	46
b. Le Festival d'Avignon : l'archétype du fonctionnement systémique <i>in/off</i>	47
2. Culture <i>in</i> et culture <i>off</i>	48
a. Le concept	48
b. Berlin : aux sources du <i>off</i>	49
c. Les pratiques culturelles <i>off</i>	49
d. Au-delà de la culture	51
3. Dimension politique : le <i>off</i> et la nébuleuse « alter- »	52
4. Le <i>off</i> : une alternative à la société de consommation ?	54
B. L'inscription urbaine du <i>off</i>	56
1. Les lieux <i>off</i> de la culture	57
2. Le <i>off</i> comme outil d'intégration	58
a. Lieu de socialisation	58
b. Lieu de travail	59
c. Lieu urbain	60
3. Le <i>off</i> au cœur du paysage culturel berlinois	61
IV. LES SQUATS D'ARTISTES : FORME PARADIGMATIQUE DU OFF	63
A. Les squats d'artistes : genèse d'un mode d'action politique et artistique	63
1. Le squat : mode d'action politique	63
2. La qualification artistique	64
B. Les nouvelles stratégies des artistes squatters : vers une marginalité limitée	66
1. Stratégie de localisation	66
2. Stratégies de légitimation	68
a. Du bon usage des médias	68
b. Des discours	69
(1) <i>La dénonciation des abus immobiliers</i>	69
(2) <i>Au-delà du droit au logement : le droit au travail artistique</i>	70
(3) <i>Une action citoyenne</i>	70
3. Revendications	71
a. La pérennisation : le squat n'est pas une fin mais un moyen	71
b. Un nouvel objectif : l'entrée sur le marché de l'art	72
C. La position ambiguë des pouvoirs publics	73
1. L'évolution des discours politiques	73
2. L'attitude ambivalente de l'Institution Culturelle	74
3. La ville de Paris : entre conciliation et raison	75
4. Les squatters : acteurs du développement urbain ?	77

CHAPITRE 2

VERS L'INSTRUMENTALISATION DE LA CULTURE OFF DANS LES POLITIQUES URBAINES ? 78

I. LE ROLE DE LA CULTURE DANS LES POLITIQUES URBAINES 80

A. Evolution des politiques culturelles en France	80
1. Cadre de référence de la politique culturelle française	80
a. La démocratisation culturelle	81
b. Un domaine expérimental de contractualisation et de décentralisation	82
c. La culture comme secteur d'activité économique	83
(1) <i>Le ministère des artistes : la professionnalisation de la culture</i>	83
(2) <i>Le soutien aux industries culturelles</i>	84
d. La France et son rapport au monde	84
2. Grandes évolutions de la politique du Ministère	85
a. Le premier âge de l'action culturelle locale	86
b. Naissance de l'action culturelle : la création du Ministère	86
(1) <i>Les origines du ministère et ses missions</i>	86
(2) <i>Le développement culturel</i>	87
c. La rupture des années Lang : le « vitalisme culturel »	88
B. Les Nouveaux Territoires de l'Art, ou quand le <i>in</i> s'intéresse au <i>off</i>	89
1. La mise sur agenda du <i>off</i>	90
2. Les « Nouveaux Territoires de l'Art »	91
a. La mission de Fabrice Lextrait	91
b. Les conclusions du rapport : l'espace au cœur des pratiques	92
c. Les rencontres internationales	92
3. Vers la refonte de l'action culturelle ?	93
a. L'ébauche d'un programme d'action « expérimental »	94
b. L'institutionnalisation des lieux <i>off</i>	95
C. La culture comme stratégie urbaine	96
1. La municipalisation des politiques culturelles	96
a. La montée en puissance des collectivités locales	97
b. Les politiques culturelles locales : une politique d'offre	98
2. Nouveaux enjeux de l'interaction entre culture et territoire	99
3. Instrumentalisation de la culture dans les projets urbains	100
a. Faire la ville sur la ville	100
b. La culture comme outil de projet urbain	102
(1) <i>L'effet Guggenheim ?</i>	102
(2) <i>Capitale européenne de la culture</i>	103

II. LES FRIGOS : DE LA RESISTANCE A LA NEGOCIATION 105

A. Paris Rive gauche : une opération d'envergure	106
1. Les origines de la Zac Paris Rive gauche	106
2. Les grands objectifs de la Zac	107
3. Une opération marquée par de multiples crises	108
a. La mobilisation des associations	108
b. Aléas du marché immobilier : les risques pour l'équilibre financier de l'opération	109
c. Un enjeu politique	109
d. Un quartier qui sort de terre, malgré tout...	111

B. Les Frigos : un foyer de résistance	111
1. Une occupation précaire	111
a. Le site du 91, quai de la Gare	112
b. L'arrivée des artistes	112
c. Les Frigos dans le Paz de 1991 : menaces de démolition	113
2. De la démolition à la conservation : une mobilisation efficace	114
a. Les associations du 91	114
b. Des interventions extérieures en faveur des occupants	115
(1) <i>Le choix de l'architecte coordinateur du secteur Masséna</i>	115
(2) <i>Les recommandations de la commission d'enquête publique</i>	116
c. Le nouveau Paz de 1997 : vers la conservation des Frigos	117
(1) <i>Une conjonction d'éléments favorables</i>	117
(2) <i>Le nouveau Paz</i>	118
d. La mise en place de la concertation	119
C. Plus qu'un bâtiment, un site	120
1. Création du parcellaire : premiers achoppements	120
2. La bagarre de la parcelle nord	122
a. Description du site et du projet	122
b. L'opposition des associations	122
c. Une construction divisée pour satisfaire les occupants du 91	123
3. Les derniers retranchements vers le sud	123
a. Deux logiques d'aménagement antagonistes	123
b. Projet et Contre-projet	124
4. La lutte symbolique pour l'adresse	125
D. Comment pérenniser l'occupation ?	126
1. Les statuts actuels des occupants	126
a. Des conditions d'occupation précaires et variées	126
b. Changement de propriétaire et permanence des statuts	126
c. Les artistes : créateur de valeur ?	127
2. Quelle solution pour assurer la pérennité des activités ?	128
a. Diversité des objectifs et des envies	128
b. Solutions écartées rapidement	129
3. Le refus d'une délégation de service public	129
a. Principes de la délégation de service public	129
b. Le refus de la délégation de service public par les associations	130
4. Propositions actuelles et débats	131
a. Un relatif statu quo	131
b. Le non empressement des associations	131
E. Les affaires culturelles : une porte de sortie honorable	132
1. Images et symboles	132
a. Squat Versus phalanstère : l'image des Frigos dans la presse	132
b. La mise en scène des Frigos dans la communication de la Semapa	134
c. L'usage de la presse pour médiatiser les conflits	134
d. Mythes et légendes des Frigos	135
2. Une concertation déconcertante	136
a. Phalanstère ou « nœud de vipères » ?	136
b. Les états d'âme d'un aménageur	140

3. Le transfert à la Direction des Affaires Culturelles	141
a. Les Frigos : une appréciation générale et consensuelle	141
b. De nombreux points conflictuels	143
c. La solution : sortir les Frigos de la concertation urbaine	143
III. LA REQUALIFICATION DES POMPES FUNEBRES : DU PROJET CULTUREL AU PROJET URBAIN	145
A. Vers un Paris créatif et festif ?	145
1. Evolution de la politique culturelle parisienne	145
2. La politique des nouveaux projets : symbole de la mandature	146
B. Le 104 : symbole culturel et politique	148
1. Histoire du bâtiment et du projet	148
a. De la privatisation des Pompes Funèbres à la requalification du bâtiment	148
b. Les prémices : vers un lieu culturel	149
c. La mise en lumière lors des Nuits Blanches	150
2. Conduite de projet	151
a. Un chef de projet charismatique	152
b. Le marché de définition : une aide à la programmation	152
(1) <i>Le marché de définition simultané : une procédure unique de marché public</i>	152
(2) <i>Le déroulement du marché de définition simultané sur le 104, rue d'Aubervilliers</i>	153
c. Le projet aujourd'hui	154
3. Les enjeux du projet	155
a. Un lieu innovant pour une nouvelle modalité d'action publique culturelle et artistique ?	155
(1) <i>Renforcer la création à Paris</i>	155
(2) <i>Innover en matière de politique culturelle</i>	156
b. Une gestion centralisée	157
c. L'imbrication des échelles territoriales	158
C. Un quartier déprécié surinvesti	159
1. Un quartier particulièrement déqualifié	159
2. La gestion des friches par des occupations temporaires	161
a. Des occupants animateurs de quartier	162
(1) <i>Les Maisons de la Cour du Maroc</i>	162
(2) <i>La Halle Pajol</i>	162
b. La mise en scène d'une friche par le Cirque Electrique	163
(1) <i>L'arrivée du Cirque Electrique</i>	163
(2) <i>Le bouche à oreille : la mise en scène du site</i>	163
c. Limites posées par la gestion des friches par l'occupation temporaire	165
(1) <i>Problème de la responsabilité</i>	165
(2) <i>Le chantage au relogement</i>	166
3. L'influence des associations d'habitants sur les projets urbains	166
a. Un jardin après les trains	167
b. Cas particulier de la Zac Pajol	167
(1) <i>Histoire</i>	167
(2) <i>Il faut sauver la cathédrale Pajol !</i>	169
(3) <i>Projet</i>	170
D. La culture : outil magique de valorisation ?	172
1. Les écueils possibles d'une politique de revalorisation	172
2. Enjeux politiques	172
3. La culture : seule fonction légitime ?	173

a. La culture au centre des mobilisations des associations	173
(1) <i>Les projets de Cepa et Cactus</i>	174
(2) <i>Le gymnase : ce n'est pas une priorité</i>	175
b. Des associations de riverains très mobilisées et dynamiques... sauf sur le 104	176
IV. NEWTOWN : LA RECONQUETE DU CENTRE DE JOHANNESBURG PAR LA REALISATION D'UN QUARTIER CULTUREL	179
A. Johannesburg : métropole africaine en devenir	179
1. Le déclin du centre de Johannesburg : la re-ségrégation post-apartheid	180
2. Stratégies de requalification et de développement	181
B. Newtown : la création d'un quartier culturel dans un secteur historique dégradé	182
1. Le quartier Newtown : secteur historique dégradé	182
2. La création d'un quartier culturel	183
a. Principes d'aménagement	183
b. Eléments du projet	184
3. Newtown : cheval de Troie de la reconquête du centre ?	186
C. Newtown est-il si dynamique ?	186
1. Un bilan mitigé	186
2. Eléments d'explication	188
CHAPITRE 3	
LE OFF : AGENT DE LA GENTRIFICATION ?	193
I. CARACTERISTIQUES GENERALES DE LA GENTRIFICATION	195
A. Définitions et grands traits de la gentrification	195
1. Un concept d'origine anglo-saxonne	195
2. La séquence-type du processus de gentrification	197
a. Dans un quartier dé- ou peu valorisé	197
b. Un processus phasé...	198
c. ... mais non modélisable	199
B. Un angle d'analyse des transformations des quartiers	200
1. Les dynamiques de peuplement des quartiers : leitmotiv des études urbaines	200
2. Importation d'un concept ou intégration à un champ théorique ?	202
3. Petite sémiotique de la gentrification	203
C. Des enjeux territoriaux multiples	204
1. Un processus à diverses échelles	204
2. Un nouvel enjeu stratégique pour les villes	205
D. Hypothèses de travail et méthodologie	206
1. Un corpus varié	207
a. La Base Bien : une source de données quantitatives	207
b. Les agents immobiliers : des informateurs au plus près du marché	208
2. L'agent immobilier : intermédiaire de la gentrification ?	209
a. L'agent immobilier : un intermédiaire de la transaction	209
b. L'agent immobilier : un agent d'aide à la décision	211
3. Méthodes d'enquête	213
a. Traitement des données statistiques	213
	407

b. Enquête par entretiens auprès d'agents immobiliers	214
(1) <i>Hypothèses</i>	214
(2) <i>Méthodologie</i>	214
II. LES OPPORTUNITES IMMOBILIERES : MOTEUR DE LA GENTRIFICATION ?	216
A. La gentrification : mode d'expression des inégalités	216
1. L'influence marxiste des premières théories de la gentrification	216
2. La formation du marché immobilier : vecteur de la vulnérabilité à la gentrification	217
B. Le marché immobilier parisien	218
1. Caractéristiques principales du marché immobilier parisien	218
2. Le marché immobilier : un processus cyclique	219
a. Les cycles de l'immobilier à Paris	219
b. La valorisation immobilière : une logique particulière dans l'économie capitaliste	219
3. Des quartiers en émergence	220
III. LES « NOUVELLES CLASSES MOYENNES » : PRODUCTEURS ET CONSOMMATEURS D'ESPACES GENTRIFIES ?	222
A. Les « nouvelles classes moyennes » : archétype de l'individu gentrifier ?	222
1. Les enjeux épistémologiques des catégorisations sociales	222
2. Vers une définition des « nouvelles classes moyennes » ?	223
3. La nouvelle classe moyenne : une classe gentrifieuse ?	224
B. Les transformations économiques des villes occidentales	225
1. De la tertiarisation de l'économie urbaine...	225
2. ... à sa « dot.comisation »	225
3. Paris résiste-t-elle au risque de la gentrification ?	227
C. La gentrification : symbole de la ville émancpatrice	228
1. La gentrification : modèle d'une ville féministe ?	228
a. Femmes actives dans la gentrification	229
b. Femmes marginalisées par la gentrification	230
c. Les limites d'une théorie genrée	231
2. La gentrification : promoteur de la visibilité des homosexuels	231
D. Le rapport à la culture : nouvel élément de définition de classe ?	232
1. Vers une nouvelle classe moyenne cultivée ?	232
2. Différentes appellations pour une seule classe ?	233
3. La créativité : élément structurant du monde social ?	235
a. Vers une classe créative ?	235
b. Vers une société créative ?	237
4. Une question de génération ?	239
a. Le facteur « âge »	239
b. Vers une gentrification générationnelle ?	241
IV. LE DEVELOPPEMENT D'UN PAYSAGE URBAIN CONSUMERISTE GLOBAL ?	243
A. Des quartiers de distinction et de consommation ?	243
1. La gentrification comme stratégie de distinction	243
2. La gentrification : une forme de la ville consumériste	244
3. Ambiguïtés et paradoxes de la gentrification	246
B. La gentrification, marqueur de la ville globale ?	248

1. La gentrification : marque des paysages urbains globaux ?	248
2. "I want to be global... but I'm not an elite !"	249
3. Un Paris de carte postale : le cas des choix résidentiels des étrangers à Paris	250
a. Les acquéreurs étrangers à Paris	250
b. Les choix de localisation des acquéreurs étrangers à Paris	251
V. L'ARTISTE : CATALYSEUR DE GENTRIFICATION ?	255
A. L'exemple de Soho ou l'archétype de l'artiste gentrifier	255
1. Soho ou la naissance d'un quartier	255
2. L'inscription territoriale comme moyen de construction de l'identité de l'artiste	257
3. Le pouvoir symbolique de l'artiste : spécificité locale ou tendance universelle ?	258
B. La vogue des lofts : ou la revalorisation symbolique par l'image des artistes	259
1. Emergence d'un nouveau mode d'habiter ?	259
a. L'apparition d'une nouvelle offre immobilière	259
b. Un système de représentations symboliques et de pratiques socio-spatiales	260
c. La reconversion résidentielle comme modalité de patrimonialisation	262
2. Le marché des lofts à Paris : un micro-marché de niche	263
a. Une forte demande	263
b. Mais un marché réel très faible	264
C. Le rôle de l'artiste dans la construction de l'image d'un quartier	266
1. La catalyse artistique ?	266
2. La mise en scène du quartier par les artistes	268
a. La mise en exposition des artistes dans leur quartier	268
b. L'exposition du quartier dans les œuvres	269
3. L'usage de la figure de l'artiste comme un outil de communication	270
D. Les artistes <i>off</i> : acteurs de la gentrification ?	271
1. Le <i>off</i> : un supplément d'âme	272
a. Quand la culture <i>in</i> ne suffit plus	272
b. Lower East Side : le <i>off</i> comme nouvelle valeur	274
c. Le paradigme berlinois	276
2. Les squats d'artistes à Paris: indicateur de la gentrification ?	277
a. Rappel méthodologique	277
b. La perception des squats d'artistes par les agents immobiliers	278
3. Les squats d'artistes ont-ils un effet sur le marché immobilier ?	280
a. Méthodologie	280
b. Des résultats peu probants	281
c. Fantômes du chercheur lui-même ?	284
CHAPITRE 4	
LE OFF : ELEMENT DE L'IMAGE TOURISTIQUE D'UNE VILLE ?	285
I. LE TOURISME DANS L'ECONOMIE DES SYMBOLES	287
A. Le tourisme : une activité de consommation	287
1. Une activité économique en développement	287
a. Une activité économique territorialisée	287
b. Les facteurs sociaux et politiques de développement du tourisme	288

(1) <i>Politiques publiques et essor du tourisme</i>	288
(2) <i>Une activité soumise aux risques</i>	289
2. Le tourisme : archétype d'une consommation symbolique	290
a. Le tourisme, activité globalisée	290
(1) <i>Globalisation des lieux du tourisme</i>	290
(2) <i>Globalisation des flux de touristes</i>	291
(3) <i>Globalisation des industries touristiques</i>	291
b. Le tourisme : activité de consommation réflexive	292
c. Le <i>off</i> : une niche dans un marché segmenté ?	293
3. Le tourisme : expérience de l'altérité ?	294
a. La rupture comme but de l'expérience touristique	294
b. Post-tourisme de masse ou individualisation du voyage touristique ?	295
B. Le tourisme urbain et culturel : l'archétype du tourisme symbolique	297
1. Une forme touristique adaptée à la société contemporaine	297
2. Vers des stratégies urbaines de construction de symboles touristiques	298
a. La montée en puissance du marketing territorial	298
(1) <i>Le marketing</i>	298
(2) <i>Les stratégies de communication touristique des villes.</i>	299
b. Stratégies de différenciation touristique des villes	300
(1) <i>Différencier la « ville générique »</i>	300
(2) <i>Les grands événements ou comment animer la « ville générique » ?</i>	301
c. Vers l'uniformisation des stratégies de différenciation	303
3. Culture et consommation : occupations principales du touriste en ville	304
a. La culture : moteur du tourisme urbain	304
b. Le « shopping » comme expérience touristique	306
c. Un tourisme sensoriel à la recherche de scène diverses	307
II. LE GUIDE DE VOYAGE : OUTIL DE GESTION DE L'INCERTITUDE	308
A. Le guide de voyage: un agent d'aide à la décision	308
1. Les guides de voyage dans l'économie du tourisme	308
a. Petite histoire des guides de voyage	308
b. L'édition de guides de voyages	309
2. Les fonctions du guide	310
a. Une expérience marquée par l'incertitude	310
b. Le guide comme médiateur	311
c. Le guide comme système expert	311
B. Le guide de voyage: agent de la folklorisation du monde?	312
1. Images et représentations de l'Altérité	313
a. L'Ailleurs	313
b. L'Autre	313
2. Interactions entre le texte touristique et le regard porté	314
a. Un regard orienté...	314
b. ... Mais distancié	315
3. Le <i>off</i> : altérité et proximité dans les guides	316
III. LE MYTHE DU BERLIN OFF	318
A. La présentation de Berlin dans les guides	318
1. Description du corpus	318
2. Premières images de la ville	319

B. Le <i>off</i> : une singularité berlinoise	321
1. Une spécificité historique	321
a. Kreuzberg : les marginaux du monde libre	321
b. Prenzlauer Berg : opposants dans un régime totalitaire	323
c. La lutte pour le droit au logement dans une économie capitaliste	324
(1) <i>Les squatters se lèvent à l'Ouest...</i>	325
(2) <i>.... La réunification les pousse à l'Est</i>	325
(3) <i>Une sympathie parfois ironique</i>	326
2. Le <i>off</i> : du danger au mythe	327
a. Les alternatifs font peur	327
(1) <i>La naissance de la scène off dans un contexte violent</i>	327
(2) <i>Des quartiers de désolation...</i>	328
(3) <i>... Visitables sous protection</i>	328
b. Le mythe des quartiers <i>off</i>	329
(1) <i>Un petit air fantasque</i>	329
(2) <i>La construction d'un mythe</i>	329
C. La construction du <i>off</i> comme attraction touristique	330
1. Expérimenter la vie nocturne <i>in</i> et surtout <i>off</i>	331
2. Le quotidien des quartiers <i>off</i>	332
3. Les lieux <i>off</i> : de nouveaux sites touristiques ?	333
a. Historique du lieu	333
b. Apparence extérieure	334
c. Des activités variées	335
d. Intégration à la vie berlinoise	336
e. Horaires et informations pratiques	336
D. Le <i>off</i> menacé	337
1. La gentrification des quartiers <i>off</i>	337
2. Les lieux <i>off</i> deviennent <i>in</i>	338
3. Le <i>off</i> ne meurt jamais ?	339
IV. LE OFF A PARIS : CHASSE GARDEE DES TOURISTES AUTOCHTONES	342
A. La présentation de Paris dans les guides	342
1. Description du corpus	342
2. La présentation de Paris dans les guides : peu de traces du <i>off</i>	343
B. L'absence du <i>off</i> dans un Paris de carte postale	344
1. La nostalgie du <i>off</i>	344
a. Le <i>off</i> d'hier et ses quartiers	344
(1) <i>Le tournant du siècle et les impressionnistes à Montmartre</i>	344
(2) <i>Les années folles entre Montparnasse et Montsouris</i>	345
(3) <i>L'après-guerre des intellectuels dans les caves de Saint-Germain-des-Prés</i>	346
b. Sur les traces du <i>off</i>	346
(1) <i>La balade</i>	346
(2) <i>Les lieux où vécurent et créèrent les artistes</i>	347
(3) <i>Les cafés et lieux d'artistes</i>	349
(4) <i>La mise en scène de la ville par l'art</i>	350
2. La négation de la contemporanéité parisienne	351
a. Le <i>branché</i> n'est pas le <i>off</i>	351
(1) <i>Des quartiers branchés</i>	351
(2) <i>Le off existe-t-il à Paris ?</i>	352
b. L'architecture contemporaine : fossyeur du « vrai » Paris	353

C. Le <i>off</i> : derniers espaces du tourisme autochtone	354
1. Le touriste autochtone	354
a. La figure du touriste autochtone	354
b. Les supports et marqueurs du tourisme autochtone	354
2. Le <i>off</i> : lieu d'avant-garde du tourisme autochtone	355
a. La mise en lumière du <i>off</i> par les médias	355
b. Description poétique des squats et des œuvres	356
c. Des lieux prisés	358
(1) <i>Des lieux très visités</i>	358
(2) <i>Des lieux canailles</i>	359
(3) <i>Un effet des stratégies de localisation</i>	360
d. La mise en scène des squats lors d'évènements	361
CONCLUSION	366
BIBLIOGRAPHIE	371
TABLE DES MATIERES	402
TABLE DES FIGURES	413
ANNEXES	414
Liste des personnes interrogées	415
Liste de squats d'artistes ouverts à Paris entre 1979 et 2004	417

Table des figures

Fig. 1.	Des squats d'artistes s'affichent et s'affirment dans la ville	67
Fig. 2.	De nouveaux choix de localisation des squats d'artistes	68
Fig. 3.	Une stratégie de localisation payante	76
Fig. 4.	Localisation de la Zac Paris Rive gauche et des Frigos	106
Fig. 5.	Les Entrepôts Frigorifiques	112
Fig. 6.	La bataille des occupants des Frigos pour le maintien de leur « espace vital »	121
Fig. 7.	Les derniers combats de la bataille pour le maintien de l'« espace vital » des Frigos	125
Fig. 8.	Localisation des Pompes Funèbres et du quartier Chapelle Stalingrad	148
Fig. 9.	Le site des Pompes Funèbres, 104, rue d'Aubervilliers	149
Fig. 10.	Localisation des projets de requalification urbaine dans le quartier Chapelle-Stalingrad	161
Fig. 11.	La « cathédrale » Pajol	171
Fig. 12.	Le principe du forum paysager	171
Fig. 13.	Le quartier Newtown : au cœur de Johannesburg	183
Fig. 14.	Localisation des différents équipements du quartier Newtown	185
Fig. 15.	Melrose Arch et Mill Park : de espaces de travail et de loisirs animés	190
Fig. 16.	Evolution de la position de différents quartiers dans le classement des prix moyens.	221
Fig. 17.	Evolution de la répartition par catégories socioprofessionnelles des acquéreurs de biens immobiliers entre 1992 et 2003	228
Fig. 18.	Des préférences générationnelles	241
Fig. 19.	Part des étrangers parmi les acquéreurs (1992-2003)	251
Fig. 20.	Une ségrégation socio-spatiale très marquée pour les étrangers	253
Fig. 21.	Part des plus de 45 ans parmi les acquéreurs étrangers (1992-2003)	253
Fig. 22.	Localisation des squats d'artistes ouverts entre 1979 et 2004	282
Fig. 23.	Localisation des quartiers en émergence entre 1993 et 2003	282
Fig. 24.	Liste des squats d'artistes autour desquels la hausse des prix immobiliers est plus rapide	283
Fig. 25.	Les événements dans les squats : des événements culturels comme les autres	362
Fig. 26.	Le festival <i>Art et squats</i> : un événement très médiatisé	364

Annexes

Liste des personnes interrogées

Agents Immobiliers

- M. Buisson, Agence Orpi – Sopic, 145, rue de Tolbiac, 13^{ème} arrondissement, le 20 mars 2003
- Bastien Chauvin, DP conseils immobilier, 34/36 rue Sainte Marthe, 10^{ème} arrondissement, le 19 mars 2004
- Gérard Duclos, Cabinet Hautecourt, 100, rue de Ménilmontant, 20^{ème} arrondissement, le 24 mars 2003
- Thierry Lepeltier, LE Chêne Vert Immobilier, 5, rue Faidherbe, 11^{ème} arrondissement, le 23 mars 2004
- Henri Sadkowski, Agence Odyssee, 116, rue de Ménilmontant, 20^{ème} arrondissement, le 14 mars 2003
- Jean Sauvageot, agence Diderot Immobilier, 143, bd Diderot, 12^{ème} arrondissement, le 6 mars 2003.
- Hivil Yalcin, Agence Century 21, 36, avenue Simon Bolivar, 19^{ème} arrondissement, le 3 décembre 2003

Spécialistes des marchés immobiliers

- André Massot, IAURIF, le 26 janvier 2004.
- Bernard Coloos, Fédération Nationale du Bâtiment, le 14 janvier 2004.
- Luc Leroy et Murielle Chavret, Chambre des Notaires de Paris, le 13 février 2004.

Les Frigos

- Jean-Paul Réti, fondateur et ex-président de l'Association Pour Le Développement du 91, quai de la Gare (APLD 91), le 2 février 2005
- Jacques Limousin, président de l'Association des Locataires du 91, quai de la Gare, le 12 février 2005
- Ioannis Valougeorgis, chef de projets urbains, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris, le 22 février 2005
- Philippe Hansebout, sous-directeur aux nouveaux projets, Direction des Affaires Culturelles, Ville de Paris, le 22 mars 2005
- Gilles de Montmarin, directeur délégué de la Semapa, le 2 février 2005
- Préfet Gilbert Carrère, Garant de la concertation à Paris Rive Gauche, le 8 mars 2005

Le 104

- Yann Renaud, sociologue, Ingénierie sociale (MOUS) sur le jardin d'Eole, le 26 octobre 2004.
- Ricardo Basualdo, chef de projet 104, Direction des Affaires Culturelles, Ville de Paris, le 29 novembre 2004
- Joel Houzet, adjoint à la culture (PCF), mairie du 19^{ème} arrondissement, le 15 novembre 2004

- Emmanuel Saunier, Directeur de Reseau2000 et président d'AG45, le 15 novembre 2004
- Bernard Coby , abcd, programmiste dans l'équipe de maîtrise d'œuvre du 104, le 16 décembre 2004
- Siska Piérard et Jérôme Lazerges, association Cactus et Olivier Ansart, association Cepa, le 7 décembre 2004
- Laurence Heurteur, Chargée d'opération, Semaest, le 2 novembre 2004
- Frédéric Bourcier, Chargé de mission auprès du maire du 18^{ème} arrondissement, le 18 novembre 2004
- Caroline Tissier, chef de projets, Direction de l'Urbanisme, Ville de Paris, le 4 novembre 2004
- Bruno Yvin, agence Alphaville (réalisation de l'étude d'impact de la Zac Pajol), le 29 novembre 2004

Newtown

- Nazira V. Cachalia, City of Johannesburg, Department of Finance and Economic Development, le 22 avril 2004.
- Mandy Phiri & Natalie Fisher, Moyo restaurants, le 21 avril 2004.
- Responsable de la section photo, MuseumAfrica, le 23 avril 2004.
- Responsable du Market Theatre, le 29 avril 2004.
- Bonnie Robinson, responsable marketing du musée de la bière, le 4 mai 2004.
- Alan Mabin, professor, Urban Planing, Wits University
- André Czegledy, professor, Anthropology, Wits University

Liste de squats d'artistes ouverts à Paris entre 1979 et 2004

Arrdt	Adresse	Nom ⁴⁸²	Ouverture	Fermeture	Durée d'occupation ⁴⁸³	Médiatisation ⁴⁸⁴
1 ^{er}	59, rue de Rivoli	<i>Chez Robert, électron libre</i> http://www.59rivoli.org http://squat.free.fr/squat1.htm	Novembre 1999 ⁴⁸⁵	Toujours existant	54 mois	56
1 ^{er}	111, rue Saint-Honoré	<i>La Tour / 111</i> http://squat.free.fr/squat2.htm	Mai 2002	Toujours existant	24 mois	6
2 ^{ème}	4, rue Vide-Gousset	<i>Gousset Vides</i> http://www.goussetvide.org/	Février 2003	Mai 2003	3 mois	3
2 ^{ème}	2 rue du Quatre-Septembre place de la Bourse	<i>Bourse</i>	Mai 1999	Septembre 1999	4 mois	40
2 ^{ème}	45, rue du Sentier	<i>Bonne Nouvelle</i>	Mai 2004	Toujours existant	1 mois	3
3 ^{ème}	impasse Saint-Claude	<i>L'Impasse</i>	Janvier 2004	Toujours existant	4 mois	5
3 ^{ème}	6, rue de Thorigny	<i>Ssocapi</i>	Mars 1998	Novembre 1998	8 mois	12
3 ^{ème}	16, rue du Grenier-St-Lazare	<i>Supermarché de l'art</i>	Mars 1992			1
3 ^{ème}	6, rue de Pastourelle	<i>Marais Public / Ma République / Pastourelle</i>	Novembre 1998	Avril 1999	5 mois	14
4 ^{ème}	10, rue des Lombards	<i>Pied de biche</i>	Novembre 1991			
6 ^{ème}	6, rue Dauphine	<i>Une Galette dans l'Art / La Créperie</i> http://mapage.noos.fr/lperet000v	Octobre 2001	Toujours existant	31 mois	5
7 ^{ème}	21, av.	<i>Le Floquet's</i>	Décembre	Septembre	9 mois	4

⁴⁸² Ces repères chronologiques concernant les squats artistiques parisiens, de 1979 à 2004, ne sont pas exhaustifs et prennent en compte généralement les lieux ayant « tenu » plusieurs mois. Elle a été établie à partir d'une revue de presse (réalisée grâce aux bases de données Bpi-Doc et Europresse), de données recueillies dans nos enquêtes, et à partir de site web. Nous remercions pour l'élaboration de cette liste Frédéric Dorlin-Oberland (Dorlin-Oberland, 2002) et Thomas Jeanneret (Jeanneret, 2004). Pour bon nombre de squats, les informations accessibles sont peu nombreuses. Certains ne sont pas considérés dans cette étude, n'ayant pas trouvé d'informations vérifiables.

⁴⁸³ En l'absence d'information précise, la durée d'occupation est calculée entre le 15 du mois d'installation et le 15 du mois d'expulsion.

⁴⁸⁴ Comme indice de médiatisation, nous considérons l'occurrence des citations dans la presse (voir la revue de presse en annexe). On remarque que peu d'articles sont consacrés à un seul squat ; la plupart en cite plusieurs (souvent les mêmes) ; par exemple, les squatteurs de la rue Blanche sont toujours présentés comme les anciens de la Grange aux Belles. Certains squats « historiques » sont cités rétrospectivement, comme référence. De plus, pendant les festivals Art et Squats, les squats d'artistes sont l'objet d'une médiatisation particulière. La plupart des articles dans les quotidiens sont des « brèves » et font état d'avis d'expulsion.... Mais qui ne sont pas toujours suivi d'une expulsion effective (par exemple, de nombreux articles présentent les risques d'expulsion pesant sur le squat Rivoli.... Qui est aujourd'hui racheté et pérennisé par la Mairie).

⁴⁸⁵ Racheté par la mairie de Paris en mai 2002.

	Charles Floquet		2001	2002		
7 ^{ème}	6 bis, av. Villars	<i>Ville-Art</i>	Novembre 2003	Mars 2004	4 mois	5
8 ^{ème}	35, avenue de Matignon	<i>Groupe Matignon / Galerie Crousties / Matignon</i>	Novembre 1999	Mars 2000	4 mois	21
8 ^{ème}	33, rue de la Boétie	<i>Collectif La Boétie</i>	Novembre 1999	Janvier 2000	2 mois	7
8 ^{ème}	62, rue Pierre Charron	<i>Hors Champs / Charron</i>	Mars 2000	Juillet 2000	4 mois	9
8 ^{ème}	23, rue d'Edimbourg	<i>Europaint</i>	Mars 1992			
9 ^{ème}	51, rue de Chateaudun	<i>In Fact, / Châteaudun créateurs / Châteaudun</i>	Avril 1999	Juillet 2003	51 mois	10
9 ^{ème}	8 rue du Faubourg Montmartre	<i>Le Palace</i>	Mars 2004	Toujours existant	2 mois	11
9 ^{ème}	187, rue du Fbg Poissonnière	<i>L'Oeil du cyclone</i>	Janvier 1990	Juillet 1990	6 mois	2
9 ^{ème}	21, rue Blanche	<i>Collectif 21 Label-Grange / Blanche</i>	Octobre 2000	Mars 2002 ⁴⁸⁶	17 mois	17
9 ^{ème}	11 rue Notre-Dame-de-Lorette	<i>Survolt</i>	Avril 1999	Juin 2000	14 mois	9
9 ^{ème}	7, cité Chaptal	<i>Théâtre 347</i>	Mars 2001	Juillet 2002	16 mois	3
9 ^{ème}	4-6, rue de Trévis	<i>Galerie Zen Copyright / La Zen</i>	Juin 1992	Novembre 1992	5 mois	1
10 ^{ème}	Rue Juliette Dodu	<i>Juliette Dodu</i>	Novembre 1989			
10 ^{ème}	2-3-4 et 5-7 pass. Dubail	<i>Dubail</i>	Septembre 1990			
10 ^{ème}	148, rue du Fbg St-Martin	<i>Récollet/ Couvent des Récollets</i>	Juillet 1991	Janvier 1992 (incendie)	6 mois	4
10 ^{ème}	31, rue de la Grange-aux-Belles	<i>La Grange-aux-Belles / La Grange</i>	1995	Juin 2000	60 mois	34
10 ^{ème}	35, quai de Valmy	<i>Canal 35 / Valmy</i>	Mai 2000	Février 2001	9 mois	12
10 ^{ème}	197, rue Lafayette	<i>Cafetière</i>	Novembre 1991			
11 ^{ème}	1, impasse Carrière Mainguet	<i>Carrière Mainguet / Mains Gaïes</i>	1999			6
11 ^{ème}	15, rue Charrière	<i>Comac</i>	2000			5
12 ^{ème}	33, rue de Picpus	<i>Jokers du Château</i>	2002	Aout 2002		1
12 ^{ème}	impasse Barrier	<i>Le Théâtre de Verre</i>	Mars 2003	Toujours existant	14 mois	15
12 ^{ème}	11-13, passage du Génie	<i>O Génie</i>	Mai 2003	Mars 2004	10 mois	7
12 ^{ème}	19-21, rue Pierre	<i>Alternation 2119</i>	Mars 2000	Toujours	50 mois	25

⁴⁸⁶ Relogement par la Mairie de Paris de *Blanche* dans des galeries à Belleville : *Friche et nous, la Paix*, 22 rue Denoyez, 20^{ème}

	Bourdan	http://www.alternation2119.org		existant		
13 ^{ème}	141, rue de Tolbiac	<i>Le Barbizon</i> http://www.lebarbizon.oorg/	Décembre 2002	Toujours existant	17 mois	3
13 ^{ème}	91, quai Panhard 19, rue des Frigos	<i>Les Voutes</i> http://www.lesvoutes.org/	1996	Toujours existant	96 mois	2
13 ^{ème}	8, av. de la Sœur Rosalie	<i>Sœur Rosalie</i>	Mars 1988	Aout 1988	5 mois	1
14 ^{ème}	40, av. Jean Moulin	<i>Jean Moulin</i>	1979			
14 ^{ème}	6, rue d'Arceuil	<i>Art Cloche</i>	1979-1980	Juin 1986	78 mois	15
14 ^{ème}	118, rue de la Tombe Issoire	<i>La Tombe Issoire / Tombe à Pic</i>	Février 2002			3
17 ^{ème}	17, rue Le Chapelais	<i>CAVAL / Le Chapelais</i>	Janvier 2001	Juillet 2002	18 mois	4
17 ^{ème}	123, rue de Tocqueville	<i>Espace Cyrano</i>	Septembre 2002	Février 2003	5 mois	12
17 ^{ème}	151, rue Cardinet	<i>Ballastr</i>	Avril 2003	Juillet 2003	3 mois	4
17 ^{ème}	110, rue de la Jonquière	<i>Le 17^{ème} parallèle</i> http://macaq.free.fr	Printemps 2003	Aout 2003	4 mois	3
17 ^{ème}	53, av. de Saint Ouen	<i>Garage Saint Ouen</i>	Novembre 1990	Juin 1991	7 mois	1
18 ^{ème}	4, rue d'Oran	<i>Art Cloche</i>	Juillet 1986	Octobre 1987	15 mois	(voir Art Cloche dans le 14 ^{ème})
18 ^{ème}	30, rue Boinod	<i>Boinod</i>	Février 1989	Aout 1990	18 mois	
18 ^{ème}	27, rue Germain Pilon	<i>Falaises</i> http://zanzibart.com/falaises/accueil.htm	Mai 2000	Juin 2002	25 mois	7
18 ^{ème}	54-56, rue Myrrha	<i>Myrrha (Alpha Mouv')</i>	1995			3
19 ^{ème}	4-6, rue de Colmar	<i>La Maison de la Plage</i> http://www.kisinis.ch/squats/maisondelaplage/	Mars 2002	Toujours existant	26 mois	4
19 ^{ème}	7, rue Clavel	<i>Clavel</i>	Été 1989	Octobre 1990	15 mois	1
19 ^{ème}	10 ter, rue du Docteur Potain	<i>Potain/ Rézonnances</i>	Novembre 1989	Juillet 1991	8 mois	1
19 ^{ème}	30, rue de Thionville	<i>La Manufacture du Nouveau Monde</i>	2001	2001		
19 ^{ème}	60, boulevard de la Villette	<i>Pôle Pi</i>	Septembre 1996	Mars 1998	18 mois	16
20 ^{ème}	10 bis, rue de l'Ermitage	<i>L'Usine Ermitage</i>	1984	Juin 1989	60 mois	
20 ^{ème}	12, rue de l'Ermitage	<i>Théâtre de Fortune</i> http://theatredefortune.free.fr	1998 (Novembre?)	Mars 2003	52 mois	21
20 ^{ème}	93, rue de Pelleport	<i>Pelleport</i>	Novembre 1988	Juin 1990	19 mois	
20 ^{ème}	rue Charles Renouvier	<i>Sérigraphie / Fil de fer</i>	1998 (novembre ?)	2000 (incendie)	18 mois	

)			
20 ^{ème}	22, rue de l'Est	<i>Entrepo</i>	Mai 1989	Mars 1990	10 mois	
20 ^{ème}	23, rue Ramponneau	<i>La Forge</i>	Octobre 1991	1998: Légalisation	84 mois	7
20 ^{ème}	20-22, rue de la Duée	<i>Un Chardon dans la Savane</i>	Hiver 2000	Septembre 2002	19 mois	
20 ^{ème}	6, rue de la cour des Noues	<i>La Cour des Noues</i>	Été 2001			3
20 ^{ème}	88, rue de Ménilmontant	<i>La Miroiterie</i>	Juillet 2000	Toujours existant	46 mois	20
20 ^{ème}	13, rue de l'Equerre	<i>BoLive'Art</i>	Janvier 2002	Mars 2003	14 mois	20
20 ^{ème}	16, rue du capitaine Marchal	<i>Le Carrosse</i> http://perso.club-internet.fr/loras/carrosse/index.html	Septembre 2002	Toujours existant	20 mois	8
20 ^{ème}	104, rue des Couronnes	<i>Collectif Baltaz'art / la Brick / Solarium / Chak'art aux courgettes</i>	Juillet 2002	Octobre 2003	15 mois	17
20 ^{ème}	157, rue Pelleport	<i>La Taverne des Singes</i>	2002			6